

د. يوسف عليمات

جماليات التحليل الثقافي

الشعر الجاهلي نموذجا

جماليات التحليل الثقافي

الشمس والجاهلي نموذجاً

جماليات التحليل الثقافي: الشعر الجاهلي نموذجاً / دراسات - أدب
د. يوسف عليحات / مؤلف من الأردن
الطبعة الأولى، ٢٠٠٤
حقوق الطبع محفوظة



المؤسسة العربية للدراسات والنشر
المركز الرئيسي:

بيروت، الصنائع، بناية عيد بن سالم،
ص.ب: ٥٤٦٠-١١، العنوان البرقي: موكيالي،
هاتفكس: ٧٥١٤٣٨ / ٧٥٢٣٠٨

التوزيع في الأردن:

دار الفارس للنشر والتوزيع

عمّان، ص.ب: ٩١٥٧، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢، هاتفكس: ٥٦٨٥٥٠١

E-mail: mkayyali@nets.com.jo

تصميم الغلاف والإشراف الفني:

مكيالي®

لوحة الغلاف:

جميل حمودي / العراق

الصفّ الضوئي:

المطابع المركزية / عمّان، الأردن

التنفيذ الطباعي:

المطابع المركزية / عمّان، الأردن

All rights reserved . No part of this book may be reproduced , stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher .

جميع الحقوق محفوظة . لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر .

طبع بدعم من : وزارة الثقافة / عمّان ، الأردن

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الجهة الداعمة

ISBN 9953-36-596-2

د. يوسف عليمات

جماليات التحليل الثقافي

الشعر الجاهلي نموذجاً



المحتويات

٩	مقدمة للأستاذ الدكتور عبدالقادر الرباعي
١٥	المقدمة

التمهيد

	التاريخانية الجديدة / التحليل الثقافي
٢٧	(ذاكرة المصطلح)
	شعرية الأنساق الضدية في
٣٢	القصة الجاهلية

الباب الأول: مركزية النسق في الموضوع الشعري

٥١	الفصل الأول: صراع الإنسان مع الإنسان
	تجلي أشكال الصراع الإنساني
٥٣	في النص الشعري
٥٤	ثقافة الصوت/ثقافة العمل
٦٠	سلطة المركز/تمرد الهامش
٧٣	فوقية الأنثى/دونية الفحل
٨٠	غياب الأنثوي/حضور الفحولي
٩٤	صراع الرموز المؤنسة
١١٤	مركزية الصراع الإنساني في رحلة الطعان
١٣١	الفصل الثاني: صراع الإنسان مع المك
١٣٣	طللية المكان وثقافة الحزن
١٤٠	تية الصحراء وثقافة العبر
١٦٩	الفصل الثالث: صراع الإنسان مع الزم
	نسقية الزمن واستراتيجيات
١٧١	الصراع الإنساني
١٧٢	الشيب: النسق العلام

	• صراع الإنسان مع الدهر : تعدّد
١٨٩	الصـرـوف وولادة المـصـوت
٢١١	• عوالم الليل / معالم الضياء

الباب الثاني: مركبة الضد في البناء الفني

٢٢١	الفصل الأول: الثنائيات الضدية
	• الثنائيات الضدية: تأصيل
٢٢٣	المصطلح والمفهوم
٢٢٩	• الثنائيات الضدية وتحولات النسق
٢٧١	الفصل الثاني: المفارقات الشعرية
٢٧٣	• المفارقة تنظيراً
	<u>• الإجراء: النسق المفارق للنص في</u>
٢٨١	القصيدة الجاهلية
٣١٧	الفصل الثالث: الصورة التنافرية
٣١٩	• الصورة التنافرية مفهوماً
	• الصورة التنافرية وازدواجية
٣٢٩	النسق في النص
٣٦٢	المصادر والمراجع

الإهداء

"إلى نزوجتي الحبيبة هناء؛

مرفيقة الدرب، وأنيسة القلب في مرحلة الحياة ..

والى ابنتي مرند؛

فلذة الكبد، وحنة الفؤاد ... "



2000

2000

مقدمة للأساذ الدكتور عبدالقادر الرباعي أساذ النظرية والنقد الأدبي

قد لا يجد الدارس المعاصر صعوبة كبيرة في تطبيق رؤيته النقدية على شعر حديث أو معاصر؛ ذلك أنه يعيش هذا الشعر، ويعاين بل يعاني المشكلات التي يعانيها الشاعر المحدث أو المعاصر، كما أن قضايا النقد الحديث تلتفت -غالباً- إلى ما هو حاضر في عالم اليوم.

وليس الأمر كذلك حين ينبري الدارس نفسه إلى معالجة نصّ شعري قديم يمتدّ زمنه إلى عالم التراث الشعري البعيد كحالة الدكتور يوسف عليّات في عودته النقدية المعاصرة إلى الشعر الجاهلي الذي هو أسّ الشعر العربي وأصله الأول. فالأمر ليس هيناً، وما كان عليه هيناً؛ لذا كلفه جهداً مضاعفاً، فهو احتاج أن يعي وأن يثبت في الآن ذاته أن الشعر بطبيعته الشعرية، وأساليبه الفنية، ومنابعه الإنسانية هو ذاته الشعر سواء نطق به شاعر موغل في متاهات القدم، أو ألفه شاعر غارق في معضلات الحاضر، فكل منهما يبني من الآلام آمالاً، ومن الواقع أحلاماً، ومن الحقيقة خيالاً، فيبدو وكأنه يعيش حياة غير الحياة، وعالمًا غير العالم، وفي كون غير الكون.

إن وعي هذه القاعدة المعرفية، وتلك الرؤية النقدية ضروري لمن أراد أن ينجز ما أنجزه الدكتور عليجات، لكن المشكلة في إمكانية إيصال هذا الوعي الذكي قولاً وعملاً إلى جمهور من النقاد ما زال يؤمن أن القديم قديم بشعره ونقده، وأن الجمع بينهما ما هو إلا خلط في المفاهيم، والمصطلحات، والرؤى، وأن كل خلط من هذا القبيل إنما هو فوضى ما بعدها فوضى.

إنني واثق أن الدكتور عليجات بتوجهه النقدي العصري المميز قد استحضر هذه المعضلة، وعرف أنه معها إلى مفترق طرق : فإما أن يقف عند من لا يزالون قدماء في فكرهم ومنهجهم النقدي على الرغم من أنهم عصريون في الزمن التاريخي الحاضر، كي يحاورهم لعله يصل معهم إلى إقناع أن ما يفعله إنما هو إحياء للتراث الشعري الذي يواليه هو مثلما يوالونه هم، وإما أن يمضي في سبيله فيقدم لهم نموذجاً من النقد الناجح يجدون فيه إبداعاً نقدياً غير الذي عرفوه وجربوه، وعالمًا من الجمال الشعري الجاهلي ما رأوه وما خبروه، فلعلهم، بما يبسطه أمامهم من آفاق نقدية وشعرية ممتازة، يراجعون مناهجهم فيعتصمون بحبل الصواب والحق، ويلوذون بالقدوة الحسنة يصلحون بها نقدهم ونواياهم فيباركون ويقتدون بعد أن يروا أن هذا السبيل المقتدر الذي قرب إليهم عنصرة، وبشر بن أبي خازم، وعبيد بن الأبرص، والشنفرى، وأسماء بن خارجة، والنابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الشعراء الذين حفل بهم هذا الكتاب، حتى غدوا في أشعارهم كالشعراء المعاصرين في جوهر ما يطرحون من الرؤى والهموم والمشكلات والحلول؛ فالحرية، والفداء، والعدل، والسلام، والعمل، والأمل، والجمال، والخير، والفضيلة، ونبذ الرذيلة وكراهية البخل ودحر

الشر، كلها معان رسخها الشاعر الجاهلي تماماً مثلما يفعل الشاعر المحدث والمعاصر في كل أرض وتحت كل سماء، وأيضاً في الحاضر المنظور وعبر المستقبل المنظور؛ ذلك أن هذه القيم الرفيعة هي التي يشتاق وجودها محققة على الأرض كل إنسان سوي الذات، نقي الطوية.

والشعراء الجاهليون — كما أبرزهم هذا الكتاب أيضاً — كالشعراء المعاصرين يستخدمون من اللغة ألواناً من الأساليب الجميلة، والصيغ الطريفة : فهي التشبيه، والاستعارات، والمقابلات، والموازنات، والإيقاعات، والحكايات، والحكم، والأساطير والأنساق الثقافية وغيرها تملأ ذلك الشعر وهذا الشعر، وإن كان ذلك يتم باختلاف في درجة الاستخدام، وأنواع الأشياء والعناصر الداخلة فيهما؛ فمثل هذا الاختلاف منطقي لأنه مرتبط باختلاف طبيعة الحياة ونمط الموجودات وحجم المعارف ودرجة التحضر والتطور التي يعيشها الناس ويتعاملون بها في عصرين متباينين بحكم قدم القديم وجدة الجديد.

لقد كشفت لنا دراسة الدكتور عليمات المتقدمة هذه أن صاحبها لم يشغل نفسه في جدل طويل لن يؤدي به إلى شيء، وإنما مضى بجرأة يثقف نفسه بما وصلت إليه العقلية النقدية الجديدة من إبداعات، ثم عاد بعد أن تمثل ما تجاوبت معه ذاته اليقظة، ورؤيته الصافية التي التقطت ما وافقها، وتجاوزت عما دون ذلك، يقرأ ويحلل ويربط بين السابق واللاحق، ويقلب الكلام ظاهره وباطنه، حتى جاء بهذه الدراسة الرصينة والمتعة بقديمها الشعري وجديدها النقدي كما تجلى ذلك في عنوانها أولاً والمعالجات الذكية والمثيرة بل المدهشة ثانياً.

فالدكتور عليمات أراد أن يستفيد من طروحات "النقد الثقافي" الذي يُعنى بالقواعد الأساسية لحراك أي مجتمع، ولما نفذ التغييرات الفكرية والسياسية والثقافية التي تحول بعض الثوابت والموجودات الطبيعية، والأشياء الثابتة فتزحزحها وتوجهها نحو الأفق الخاص بذلك المحرك وهذا المغير. ومادام الإبداع الشعري واحداً من هذه المحركات والمغيرات الفاعلة، فإن ما يمتاز به خطاب هذا "النقد الثقافي" المنفتح على كل الأنشطة الإبداعية في المجتمع، يسعفه تماماً للوصول إلى غاياته وإنجازها بطرق إيجابية ووسائل فريدة يتفوق فيها على كثير بل ربما على كل المحركات الأخرى السالبة في المجتمع ذاته، ويمتاز بها عن نوازع التحريك لأي مجتمع آخر.

لعل هذا أعطى الدكتور عليمات فرصة ثمينة لاستيعاب المفهوم الأساسي للنقد الثقافي وإجرائه بامتياز على الشعر الجاهلي مركزاً فيه على صراع الأضداد في المفارقة العجيبة التي جمعت بين الصدام والتآلف فيما بين هذه الأضداد داخل النص الشعري. ومن أسباب نجاحه في هذا أنه تخلص من عقدة "القبحيات" التي عدها بعض من طبق مفهوم النقد الثقافي على شعرنا العربي القديم ميزة هذا الشعر فحملة لذلك كل إخفاقات التاريخ العربي، أما هو فنظر بعين الجمال إلى هذا الشعر واستخرج من بعضه قيماً سامية، ومآثر عظيمة، وصياغات لغوية حيوية التفاعل وإيحائية الدلالة وبعيدة العمق. كل ذلك كان خلاصة جهد الإنسان في صراعه مع الزمان والمكان والإنسان؛ كما تراءت للشعراء الجاهليين في عفوية كشفهم عن ذلك الصراع في بيئتهم القاسية التي شهدت صراعات مريرة فرضتها أحوال أوقفت الإنسان على شفا هاوية سحيقة، فإما

أن يكسب قوته ومجده بحد السيف فيحيا، وإما أن يستكين فيهبوي به الردى ذليلاً غير مأسوف عليه.

إن الأضداد المتصادمة، والأنداد المتصارعة، والاستعارات المتنافرة قد أصبحت لغة تحاكي حركية تلك العلاقات المتشابكة في الشعر الجاهلي، وأصبح الدكتور عليعات يحمل عبء رصد ذلك كله وكشف أبعاده. وهكذا فعل حين تصدى للغة ذلك الصراع من خلال ما نذر نفسه له هو: "جماليات التحليل الثقافي للشعر الجاهلي؛ إذ راح يبحث في فاعلية الأنساق الثقافية وما تشير إليه تشكلاتها المتغايرة على حد التآلف والتنافر لتنتج رؤى شعرية تخترق العادي والمألوف فتلامس الأسطوري والمثالي في عالم الإنسان. وبذلك اجتمع لديه معين لا ينفد من المعاني الكبرى الغائرة خلف أشياء الأرض والسماء مكاناً، والتاريخ القديم والجديد زماناً.

لقد أوقفنا الدكتور عليعات، في دراسته الجادة والمضنية على لغز كبير مؤاده سؤال حائر: كيف لأولئك الشعراء في طفولة الشعر العربي أن يقتحموا أفق الكون والعالم والإنسان ليقعوا من ورائه على دفائن من المعاني التي لامست الهم الإنساني، والطموح الإنساني، والفعل الإنساني، ولامست كذلك جوهر العلاقات اللغوية في تجلياتها الإبداعية اللامحدودة، وغاياتها الرؤيوية اللامتناهية.

أبارك للدكتور يوسف عليّات هذا الجهد المميز والمثمر، وأتمنى له رحلة ممتدة
مع البحث العلمي ناجحة ومفيدة؛ نجاح هذا الكتاب المثير وفائدته الأكيدة إن شاء
الله تعالى.

المقدمة

تقدم هذه الدراسة تصوراً جديداً للنص الشعري الجاهلي انطلاقاً من طروحات جماليات التحليل الثقافي The Poetics of Cultural Analysis، الذي يولي الأنساق المتمركزة في البنى النصية أهمية كبيرة للكشف عن تشكيلات هذه الأنساق ووظيفتها المؤسسة للمعاني والرموز والدلالات.

وبما إن القصيدة الجاهلية تحوي في بنيتها العميقة مضمرات نسقية متعلقة بنظرة الشاعر الجاهلي للوجود الإنساني بكلية أصداده، فإن تأويل هذه الأنساق المضمر من حيث هي مكونات ثقافية للمجتمع الجاهلي تحتاج إلى تأويل ثقافي عميق يبين طبيعة الموضوعات التي يمكن أن تنتجها هذه الأنساق.

إن قراءة عوالم الضد في النص الشعري الجاهلي تستأهل كفاءة معرفية قادرة على تفتيق الكمائن الثقافية والأبعاد المعرفية داخل هذه العوالم، لأن حدث التآلف الناجم عن تضارب هذه الأضداد وتصادمها يكشف في النهاية صورة الوعي الإنساني لجوهر الصراع في الحياة، كما يصور في الوقت نفسه تفاعلات الشاعر الجاهلي مع حيثيات هذا الصراع عبر ثقافة الخلق الخيالي الممكن.

ويحرو بالدارس أن يشير في هذه المقدمة إلى أن تأويل الأنساق الضدية في الشعر الجاهلي يسمح بفتح دلالات لا متناهية داخل النسق نفسه، تماماً كما هو الأمر في

الدائرة التأويلية Hermeneutics Circle، وهذا يعني أن دراسة الأنساق المتضادة في بنية النص تضع المتلقي أمام فكرة النسق المتعدد Polysystem، وبناءً على ذلك فإن النص الشعري الجاهلي يمثل ظاهرة نسقية متسمة بالحركية والانفتاح، فيصبح نقد النص، والحال هذه، نقداً للأنساق المرتبة شفوياً في بنيته العميقة.

إن استبطان القصيدة الجاهلية لهذه الأنساق على تعددها وغموضها يمنح القصيدة الجاهلية خصوصية التعدد القرائي وميزة التأويل الثقافي. ولاشك في أن تأويل الأنساق المتوارية في فجوات النص الشعري الجاهلي يسهم، والحال هذه، في فهم الأبعاد المعرفية والحقائق الأثنوغرافية للمجتمع الجاهلي. فنحن نعلم أن المجتمع الجاهلي كان محكوماً بأعراف وتقاليد هي بمثابة المكونات الثقافية لنسيجه الكلي.

وانطلاقاً من المقولة التي تركز على قيمة النسق وفاعليته داخل النص، فإن هذه الدراسة ستقوم بقراءة المحمولات الثقافية للنسق في القصيدة الجاهلية في إطار شعرية الضد، فتتنظم الدراسة في بابين موزعين على تمهيد وفصول ثلاثة لكل باب.

أما التمهيد، ففيه يبرز الباحث جدوى تأويل الأنساق الثقافية في القصيدة الجاهلية في ضوء جماليات التحليل الثقافي كما جاءت عند ستيغن غرينبلات وعند غيره من النقاد الغربيين من مثل ميشيل فوكو، ولوي مونتروس، الذين قدموا دارسات جادة وعميقة في هذا الموضوع. وقد قدم الدارس في التمهيد رؤية يحسبها جديدة ومغايرة في الآن نفسه فيما يتعلق بقراءة الأنساق في النصوص الشعرية، وهذه الرؤية تتمثل في إمكانية إضمار النص للقبحيات والجماليات، ولكن استبعاد بعض الدارسين

للقيمة الجمالية في النص واتخاذها مجرد حيلة شكلية لإضمار القبيح والسالب في النص لا يمكن أن تستقيم. فالنص يتضمن أنساقاً ناجزة للمعاني ومولدة للموضوعات، لذا فإن تضاد هذه الأنساق، جمالياً وقبحياناً، هو الذي يحفز المتلقي على اكتشاف الأبعاد الوظيفية لهذه الأنساق.

وإذا كانت الشعرية تتوجه في موضوعها نحو البنيات الكبرى المشكلة للخطاب الأدبي، فإن الشعرية تحرص في الوقت نفسه على مساءلة هذا الخطاب قصد الكشف عن مميزاته وتحققاتها الممكنة.

وانسجاماً مع هذا الطرح، فإن تموقع الأنساق الثقافية في إطار الشعرية يكون وظيفة قيمة لاكتشاف الجمالي واللاجمالي في فراغات النص من قبل المؤول.

وأما الباب الأول، فهو بعنوان مركبة النسق الضدي في الموضوع الشعري. وفي هذا الباب سيحاول الباحث قراءة المركزية الضدية في ضوء الموضوعات الشعرية التالية : صراع الإنسان مع الإنسان، وصراع الإنسان مع المكان، وصراع الإنسان مع الزمان.

وسيبين الباحث من خلال قراءته لهذه الموضوعات أن النص الشعري الجاهلي يشكل حادثة ثقافية تتجلى فيها مظاهر الصراع والتحدي، حيث تصوّر القصيدة الجاهلية آمال الشاعر الجاهلي وإحباطاته عن طريق ثقافة التجربة في الصراع مع الغامض واللاممكن في الحياة.

والأمر اللافت للنظر في هذه الموضوعات، أن الشاعر الجاهلي يستحضر عالم الأضداد التي يرصدها في مجتمعه، لكي يعيد تشكيلها بفعل طاقة اللغة، ولكي يولد منها أنساقاً متحولة قادرة على استيعاب تصوراتهِ حول إشكاليات الكون والوجود.

فالشاعر الجاهلي ينقل للمتلقي مثلاً، ضروباً مختلفة من الصراع، كالصراع مع العاذلة والعدو والمجتمع، أو كصراعه مع مفردات الطلل والشيب والليل... إلخ بوصفها أنساقاً ثقافية حاول من خلالها أن يقدم تساؤلات حول مسألة مازالت تشغل الفكر الإنساني حتى يوم الناس هذا حول جدلية الحياة والموت. وهو في كل هذا وذاك يسعى إلى تأكيد الدور الكبير الذي يقع على عاتق الإنسان في المحافظة على جمال الحياة وألقها. ولا يتأتى هذا التشكيل الجمالي للحياة على تناقضاتها، في رؤية الشاعر الجاهلي، إلا بفعل الثقافة التي تعلني من شأن الذات الإنسانية بتقديم الجهد الإنساني قرباناً لبعث الحياة من الموت.

لذا يمكننا القول : إن الشاعر الجاهلي يتخذ من هذه الموضوعات مفاتيح نسقية قادرة على إثارة الجدلي والمشكل، ليثبت مركزيته في الحياة، ومهارته في ابتداع الأنساق المخاتلة التي تجسد ثقافة الحلم بالإفلات من هيمنة الأنساق الزمكانية السالبة.

ويناقش الباب الثاني بالدراسة والتحليل مركزية الضد في البناء الفني من خلال فصوله التالية: الثنائيات الضدية، والمفارقات الشعرية، والصورة الشافرية. وقد أشارت الدراسة، نظرياً وإجرائياً، إلى الفاعليات الممكنة لهذه الموضوعات في الإبانة عن فلسفة الشاعر الجاهلي وما يعتمل في جوانيقه من أحلام وانكسارات، وما يهجس به خاطره من تأملات نافذة إزاء جدليات الحياة.

ويقدم الباحث في الفصل الأول من هذا الباب تعريفاً نظرياً لمفهوم الثنائيات الضدية كما وردت في البنيوية، ومن ثم سيكشف الباحث عن فاعلية الثنائيات الضدية في بناء النص الشعري من خلال توالد الأنساق وتناميها. وتكشف قراءة الباحث للثنائيات الضدية قدرة الشاعر الجاهلي على تقديم رؤيته للموضوعات التي يواجهها في حياته عن طريق استثارته لجدليات متعددة تندرج في إطار جدلية كبرى هي جدلية الحياة/الموت.

أما المفارقات الشعرية، ففيها يستعرض الباحث مفهوم المفارقة في النقد الحديث كما جاءت عند النقاد العرب والغربيين، ومن خلال إشارات النقاد العرب القدماء لما يرادفها من مصطلحات بلاغية قديمة. وسيتضمن الجانب الإجرائي في هذا الفصل اختيار نماذج شعرية جاهلية متنوعة، تسعفنا في إدراك التجليات المفارقة عند الشاعر الجاهلي في صورتين: صورة الإنسان البطل الذي يصنع المفارقة ليؤكد تميزه الفردي

بفعل اللغة والرمز، وصورة الإنسان الضحية الذي يصبح أسيراً لأنساق المجتمع الثقافية وأحداث الزمن السالبة.

لقد تمكن الشاعر الجاهلي بما يملكه من طاقة خلاقة للغة والمعاني من جذب المتنافر لابتداع التآلف الرؤيوي، وصهر الأضداد لتشكيل الرؤية الواضحة للغامض والمعقد، وبناء الأنساق المفارقة لتحقيق الفهم والانسجام، وللوقوف على مفارقات الحياة وفهمها.

وانسجاماً مع ما تطرحه فصول هذا الباب، فإنه يمكننا أن ننظر إلى القصيدة الجاهلية ليس بوصفها حقيقة لغوية وحسب، وإنما بوصفها تجربة ثقافية جمالية يبدو فيها الشاعر صانعاً للأنساق.

وأما الفصل الثالث من هذا الباب، فيتضمن حديثاً عن مفهوم الصورة التنافرية تنظيراً، ومن ثم الصور التنافرية وإشارياتها، كما يتضمن ولوجاً إلى عالم النص الشعري لاستكناه مضمراته النسقية.

وعلى الرغم من أن مفهوم الصورة التنافرية يبدو تقنية فاعلة في النص الشعري الحديث، أكثر منها في النص الشعري الجاهلي، فإن الباحث ألقى الصور التنافرية، على قلتها، في القصيدة الجاهلية تشكل معنى كلياً ممتداً يشمل فضاءات النص بحيث تجعل من المتنافر ثمائلاً دالاً على وعي ثقافي للشاعر تجاه موضوعات الحياة التي يطرحها نصياً.

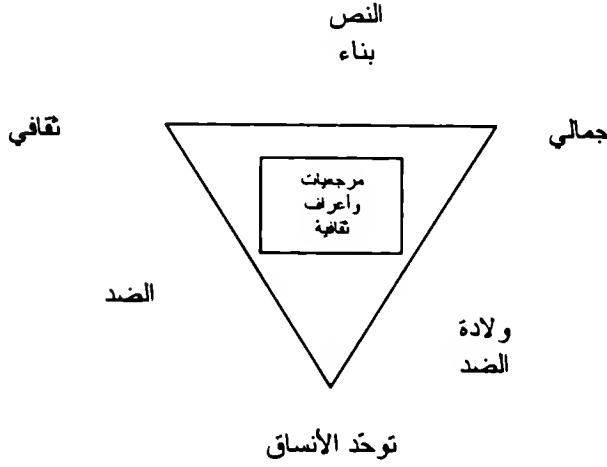
فهذه الأنساق المولدة تمتلك، كما بدت في القراءة، علاقات متعددة وممتدة مع العالم الذي تصوره توافقاً وتضاداً عبر نظام نسقي خاص، مما يجعل هذه الأنساق تشغل وظائف جمالية لا حصر لها تثير توقعات المتلقي وتحفزه على تأويلها.

إن هذه الدراسة تتغيا تقديم تصور مشروع على صعيد القراءة تخاله جديداً، على الرغم من كثرة الدراسات النقدية التي رادت حمى القصيدة الجاهلية. فالباحث يسعى من خلال هذا التصور إلى تأكيد القيمة الوظيفية التي تؤديها الأنساق الثقافية في بنية النص الشعري الجاهلي، إذ إن بنية القصيدة الجاهلية تبدو بنية متحركة غير ثابتة، وقادرة على التشكل وصنع التحولات مما يجعل أنساقها المضمر ذات صفة دينامية وأبعاد دلالية.

إن مقولتنا بهيمنة الأنساق الثقافية في بنية القصيدة الجاهلية، تنم على وعي حضاري وفكر إنساني خلّاق عند الشاعر الجاهلي الذي تمكن بأدواته المعرفية والثقافية من تشكيل النموذج الإبداعي الأعلى المتمثل في شكل القصيدة، والمتضمن لكل أبعاد الصراع الإنساني والحضاري.

ويستنتج الباحث بعد تحليله للأنساق الثقافية في بعض النماذج الشعرية الجاهلية، أن النسق المضمر في النص الشعري لا يتخذ دلالة أحادية المعنى وحسب،

لكنه يبدو حاملاً للأنساق اللامتناهية دلاليًا، مما يجعل النص الشعري بنية افتراضية
سقية وسيرورة نفسية واجتماعية وثقافية.



فهذه الدراسة، كما بدا في تنظيرها وإجرائها، تركز على الوظيفة النفعيّة
لمبلاغي والجمالي في النصوص الشعرية في الوقت الذي تنظر فيه جلّ الدراسات
لثقافية لهذه البلاغات أو الجماليات، على أنها حيل خادعة يجب أن يتخلّى النقد
لثقافي عن دراستها ويعلن موتها وموت النقد الأدبي الذي يتوسل بها.
وقد جاءت مناقشتي لبعض ما أورده الغدامي في كتاب النقد الثقافي واضحة في
هذا المجال. فلا يمكن لمؤلف القصيدة أن يهمل القيمة الجمالية من حيث هي هدف
أساس لتحقيق شعرية الشعر.

وانطلاقاً من هذه المسلمة التي أكدتها دراسة الباحث، فإنه يمكن للبلاغي أو الجمالي أن يتحوّل من صفة القبحي أو العيبي إلى صفة النقدي أو نقد الجمالي، وسأخذ من نص الصعلكة شاهداً على ما كنت قد ذهبت إليه في هذه الدراسة.

فنص الصعلكة يتوزع مثلاً بين نسق ظاهر يثير إعجاب المتلقي ببطولة الصعلوك ومغامراته، وكذلك أساليبه في صنع أنساقه المتعالية، وبين نسق مضمّر يجب التوقف ملياً عند محمولاته وإشاراته، حيث نجد الصورة الإيجابية التي تشكلت للصعلوك على مستوى النسق السطحي تتحوّل إلى صورة سلبية في النسق المضمّر.

فإحدى التأويلات المتوقعة للنسق المضمّر تشير إلى أن هذا الصعلوك ما هو إلا إنسان مجرم خارج عن النظام ويستحق العقاب. كما يمكن لهذا النسق المضمّر أيضاً أن يوجه نقداً لازعاً لنظام القبيلة التي لا تهتم بحقوق الإنسان، والتي تعكس صورة التمايز الطبقي بين أفراد النظام، مما يؤدي إلى الفرد الواعي المثقف الذي يثور ضد النظام الظالم، ويتبنّى مسؤولية المطالبة بحقوق الإنسان.

فالنص الصعلوكي يقدم، كما نرى، نقداً يستعين بالجمالي لإظهار المسكوت عنه في الخطاب، ولولا وجود هذا المكوّن الجمالي في بنية النصّ لما تمكّن الشاعر من بناء الأنساق الثقافية وإضمارها.

وأخيراً، فإنّ الدّراس يدرك صعوبة المنهج الذي يتخذه سبيلاً في قراءة النصّ الشعري الجاهلي وما ستثيره طروحات هذا المنهج من تساؤلات قد تأتلف أو تختلف

عه، ولكنه على الرغم من كل هذا فإنه يعي جيداً وقوفه أمام الحقيقة الساطعة، وهي
ن للنقد موافد لا بد من أن تحترق فيها الأصابع.

وقمين بالذكر هنا أن أسجل لأستاذي الفاضل د. عبدالقادر الرباعي جزيل الشكر
عظيم التقدير لما أبداه من توجيهات علمية سديدة أفاد منها الباحث مثلما أفادت
نهاد دراسته، فكان لتشجيعه الدائم ولدراساته النصية الجادة والعميقة أثرٌ كبير في
نفذ الباحث على اختراق عتبات النص الشعري وفتح محجّات جديدة فيه. أمّا
قدمته التي تتصدر الكتاب، فإني، مهما قلت أو وصفت، لا أستطيع التعبير عن
بلغ سعادتي بها، فهي بحق عقد فريد يطوق عنقي، ما حييت، في رحلة البحث
التحصيل المعرفي، ويد جديدة تنضاف إلى سابقات لا تكفر.

د. يوسف محمود عليّات

الملحق في ١ مارس ٢٠٠٤

النميد

١- التاريخانية الجديدة/ التحليل الثقافي (ذاكرة المصطلح) :

هذه دراسة في جماليات التحليل الثقافي The Poetics of Cultural Analysis للخطاب الشعري الجاهلي. وهي بمعنى آخر دراسة تفيد من معطيات الفكر النقدي ما بعد الحداثي، ولا سيما ما يسمى بـ "الجماليات الثقافية" Cultural Poetics أو التاريخانية الجديدة* The new Historicism كما وردت عند ستيفن غرينبلات Stephen Jay Greenblatt (١٩٤٣ -) .

فقد اخترع غرينبلات هذا المصطلح في بداية الثمانينات ليعين من خلاله الإجراءات القرائية التي طورها مع مجموعة من زملائه الذين ينتمون إلى هذه المدرسة مثل : لوي مونترورز Liouis Montrose وريتشارد هيلغرسن Richard Helgerson، لتأويل المظاهر التي كانت قد تشكلت من خلال البحث حول كتاب عصر النهضة^(١).

وقد أشار غرينبلات إلى أن "التحليل الثقافي في ضوء علاقته بالسياقات الاجتماعية يفهم ضمناً على شكل خارطة مرسومة داخل المدار أو الفلك الجمالي الذي يمكننا بدوره من رصد بعض الدلالات التصويرية لهذه الخارطة"^(٢). يقول غرينبلات : 'التاريخانية الجديدة' تماماً

* التاريخانية الجديدة أو التحليل الثقافي New Historicism- Cultural Analysis من أبرز الاتجاهات النقدية في مرحلة ما بعد البنيوية، إذ أخذ هذا الاتجاه في التنامي مع مطلع الثمانينات. ومن أبرز أعلامه ستيفن غرينبلات Stephen Grenblatt أستاذ جامعة كاليفورنيا-بيركلي، والذي عرف بدراساته التاريخانية الجادة حول أدبيات عصر النهضة Renaissance Literary من خلال ما أسماه بـ "شعيرة الثقافة"، Cultural Poetics.

انظر حول بدايات هذا الاتجاه ومساراته في النقد الغربي :

John Brannigan, Power and its Representations : A new Historicist Reading of Richar Jefferies "Snowed up" in Literary Theories, P. 171

وكذلك ميجان الروبلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٢، ص ٨٠ وما بعد. وأيضاً : دراسة عبدالقادر الرباعي : ثقافة النقد ونقد الثقافة -قراءة في تحولات النقد الثقافي- بحث مقدم إلى المؤتمر الدولي الثالث للنقد الأدبي - جامعة عين شمس، ٢٠٠٣.

(١) Stephen Greenblatt, 'Invisible Bullets : Renaissance Authority and its subversion in Literary Criticism, literary and Cultural Studies, by Robert con Davis and Roland Schleifer, Longman, NewYork, 1998. P. 502.

(٢) Greenblatt, 'Resonance and Wonder', literary Theory, Edited by Peter collier and Helg Geyer-Ryan, Cornell University press, I thaca, NewYork, 1990, P.81.

كالإمبراطورية الرومانية العظيمة، تناقض باستمرار اسمها القائم بذاته. ويقدم معجم التراث الأمريكي معاني ثلاثة لمصطلح 'التاريخانية':

١- الاعتقاد بأن الممارسات تكون بالعمل في إطار التاريخ حيث يتمكن المرء من العمل قليلاً بغية التغيير.

٢- النظرية التي تقول بأنه يجب على الناقد التاريخي أن يتجنب كل الأحكام القيمية في دراسته للفترات الزمنية الماضية أو الثقافات السالفة.

٣- تبجيل الماضي أو تبجيل العرف.

بيد أن معظم الكتابات الموصوفة بالتاريخانية، ومنها أعمالني بالتأكيد، تنصب نفسها بعزم ضد كل هذه الافتراضات (Resonance and Wonder, P. 74).

فالتاريخانية الجديدة، كما يفهمها غرينبلات، "لا تفترض الممارسات التاريخانية بوصفها راسخة ومتصلبة، ولكنها تتجه لكي تكشف المحدّدات والتقييدات التي تظهر بعيد التدخل الفردي بالقوة: الأحداث التي تتجلى كي تكون منفردة تُفصح كونها مزدوجة؛ والسلطة المفردة بوضوح للمبقرية الخاصة التي تُنتج لتكون حتمية في الإطار الجمعي، والطاقة الاجتماعية؛ والإيمان، للمعارضة التي ربما تكون عنصراً في ممارسة شرعية أكبر؛ في حين أن هناك محاولة لترسيخ نظام الأشياء، ربما تُنتج لكي تدمرها. وربما تتغير الستارات السياسية، وفي بعض الأحيان وعلى نحو مفاجئ: لا يكون هنالك كفلاء، ولا شيء مطلق، أو عهود رسمية يمكن أن تبدو متقدمة في وضع واحد للأحداث الطارئة التي لا تأتي لتبدو رجعية في كل شيء (Resonance and Wonder, P. 75).

وتأسيساً على تصور غرينبلات للتاريخانية الجديدة فإننا نجد النقاد التاريخانيين "يهتمون ببعض التعبيرات الثقافية مثل اتهامات العرافة، واليدويات الطبية، أو الملابس ليس بوصفها أدوات نيئة ولكن بوصفها "مطهورة" - الرمزي المعقد، والمفاصل الماديّة للخيالي والبنى الإيديولوجية للمجتمع التي تنتجها جميعاً (Resonance and Wonder, P. 79). كما تحدث فوكو Foucault عن مفهوم السلطة الثقافية بقوله: "إن هذه السلطة ليست مجرد تشكيل للعلاقات الاجتماعية من خلال عملية ديناميكية داخل المنتج الثقافي، ولكنها أساس منطقي شمولي في عملية

التصوير الجمالي لأشكال هذه السلطة في الخطاب الثقافي، والتي لا تظهر إلا بالاستقراء^(١). وأما لوي مونترورز فقد عرّف التاريخانية الجديدة في كتابه سياسة الثقافة وجمالياتها بقوله : إنها استبدال للنصّ التعاقبي، واستقلال لتاريخية النصّ التزامني في النظام الثقافي^(٢). وتجدر الإشارة إلى أنّ النقاد التاريخانيين "يهتمون بفحص العلاقة بين الكتابة والمجتمع، وهو ما نعتة ريتشارد ويلسون Richard Wilson بـ "تنصّة التاريخ"، كما اختص هؤلاء النقاد بدراسة أدب عصر عصر النهضة وأدب العصرين الفيكتوري والإليزابيثي، وركزوا بشكل واضح أيضاً على دراسة الدراما الشكسبيرية وقوانين الشغب Riot Acts، ومن أشهر الدراسات في نصيات القرن التاسع عشر وفق منظور التاريخانية الجديدة:

د.آ. ميللر D.A.Miller، وكاترين غولفر Catharine Gallagher، وهيلاري سكور Hillary Schor، وكلهم من الولايات المتحدة^(٣).

فالعهد الفيكتوري، مثلاً، أصبح مجالاً للتنافس والصراع بين الطبقة الأرستقراطية المعروفة بملكية الأرض، والطبقة البرجوازية التجارية المتطورة. وقد صوّر ألفرد تينيسون Alfred Tennyson المذّ الرئيس للقرن التاسع عشر في قصيدته "في اليوبيل الفضي للملكة فيكتوريا" 1887^(٤).

يقول تينيسون :

• خمسون عاماً من التجارة الحرة الدائمة !

• خمسون عاماً من العلم النير دائماً !

• خمسون عاماً من الحكم الإمبراطوري الممتد أبداً !

فهذه الأسطر الشعرية تتضمن في شكلها الظاهر مدحاً وإطراءً للإنجازات العظيمة التي تحققت في عهد الملكة فيكتوريا، ولكن علامة التعجب هنا تتحول إلى دلالة سيمائية ناقدة وكاشفة عندما تضعنا أمام ذلك البعد الدلالي السالب للمضمرات النسقية في إطار النموذج

(١) Robert con Davis and Roland Schleifer, Criticism and Culture, The Role of Critique in Modern Literary Theory, Longman Group, 1991, P.210.

(٢) Antony Easthope, Literary into Cultural Studies, London and New York, 1991, P.121

(٣) John Brannigan, A New Historicism of "Snowed up", P. 161.

(٤) Ibid, P. 162.

المدحي، حيث توظف المفردات الإيجابية والجمالية : التجارة الحرة / العلم النير، من قبل السلطة لضمان ديمومة ممارساتها القمعية على الجماهير، ومن ثم تحقيق صورة السلطة الدائمة والمعتدة.

ولذلك، فإن رؤية تينيسون للعهد الفيكتوري هي واحدة فيما يخص التغير الاجتماعي والسياسي الضخم، حيث تمضي الدولة من خلاله في توسيع نفوذها وإطلاق أحكامها^(١). وعندما نقرأ العلاقات المضرة في بعض مسرحيات شكسبير التي بدأت تتخذ أشكالاً جديدة، فإننا نجد أنها تشكل مظاهر لوجود المقاومة القوية، ولوجود أماكن ولادة الطبقات الاجتماعية وسلطة الرهبان، وهي صور لوجود التمايز الثقافي والسياسي والقومي^(٢). فالتحليل الثقافي، إذن، يركز بشكل واضح على التمايز الثقافي بين الطبقات الاجتماعية، وهذا يعني بصورة مباشرة أنه تحليل لطرائق إنتاج الخطاب وآليات تشكله من قبل السلطة التي تسيطر كل التجارب الإنسانية في الوقت الذي تتوق فيه هذه السلطة إلى فكرة الهيمنة على حدّ تعبير فوكو M.Foucault.

إن حالة الصراع بين الطبقات الاجتماعية في المجتمعات الغربية تسهم وفق منظور التحليل الثقافي في ولادة عديد من المفاهيم ذات المرجعيات والأشكال السلطوية، كالصراع بين المركزي والهامشي، والفحولي والأنثوي، والأنا والآخر، ومفهوم خطاب السلطة، وآليات القمع السلطوي، وإضمار الأنساق الثقافية.. الخ.

ويحاول المحلل الثقافي أو الناقد المختلف Dissident Critic إعادة قراءة هذه المفاهيم والأنساق الثقافية في ضوء السياقات الثقافية والظروف التاريخية التي أنتجتها، وهذا الأمر لا يتحصل للناقد المختلف إلا بفعل القراءة الفاحصة Critique التي تكشف هذه الأنساق مثلما تكشف دلالاتها النامية في إطار فكرة الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية المختلفة.

ويبدو مفهوم الخطاب في التحليل الثقافي مرتبطاً إلى حد بعيد بمفهوم السلطة...، حيث تحدد الخطابات المختلفة الروافد الممتازة للغة الرسمية، وهذا يجعلنا نسلم بأهمية الانسجام العلمي في الدراسات الثقافية، فالعلم يتطلب أن تعرف العالم أو أن تنظمه بأسلوب

John BranniGan, P. 163.

(١)

Ibid, 158.

(٢)

لائق، أو أن تتقبله بوصفه فرداً عالمياً يجب أن يتكلم، أو أن يكتب ويمثل بأسلوب علمي، وذلك لا يكون إلا ضمن نطاق الخطاب العلمي نفسه^(١).

ويشير فوكو إلى كيفية بناء الذات التي يمكن تحديدها من خلال ضدها أو ما يسمى بـ "الآخر"، ويؤكد أن سلامة العقل تحدّد عبر العمل المؤسّساتي ومن خلال تعريف الحماقة، مثلما أن الحرية تؤسس بحضور النقيض/السجن.

ويعتقد كلفن أفرست Kelven Everest أن التاريخانية الجديدة تبصّر كيف أن النظام المهيمن الذي يوظف القضايا الثنائية هو واحد من أعظم الإسهامات الأساسية في النظرية الأدبية والنقدية^(٢).

أمّا النصّ بالنسبة للناقد التاريخاني فيعدّ مستودعاً للفنتازيات، فهو كما يقول مونترورز "يخلق الثقافة من حيث يمكن أن تخلق، ويشكل الفنتازيات من حيث يمكن أن تتشكل، ويولّد تلك من حيث يمكن أن تولّد".

ويركز مقال مونترورز على كيف أن الثقافة الإليزابيثية توظف التضادات المولدة بغية الوضوح شريطة أن تعيد تعزيز معايير الهيمنة للسلطة الإليزابيثية. والبعد المهم في ذلك أنه يضيف إلى المقال ليؤكد أن البنية الجدلية لا تظهر تماماً ضمن نص واحد فحسب، ولكنها تنتشر عبر المدى الكلي للنصوص وتقص بعضها بعضاً جدلياً^(٣).

واقتراباً من أعمال فوكو، تفترض كاترين بلسي Catherine Belsey الأسئلة التالية التي يجب أن تتضمن أي تحليل للنصوص بالنسبة للناقد التاريخاني :

- ما الصيغ التي كتبت بها هذه النصوص وما هي ظروفها؟
 - من أين جاءت، ومن يفحصها، ولمصلحة من؟
 - ما الافتراضات الموضوعية الممكنة التي كتبت فيها؟
 - ما المعاني والمناقشات المتعلقة بالمعنى التي يمكن أن تعرضها؟
- ولإيجاد إجابات عن هذه الأسئلة تكتب بلسي "هو أن نجعل الحاضر موصولاً، وأن نركز الحاضر في التاريخ، ونجعله قيد الصيغ". فالتأثير يكون راديكالياً لكي نغيّر الطريقة التي نفكر فيها حول العلاقة بين طبيعة الأدب، التاريخ، والسياسة^(٤).

John Brannigan, P. 159.

(١)

Ibid, P.167-168.

(٢)

Ibid, P.169.

(٣)

John Brannigan, P.175.

(٤)

وقد بدا واضحاً من خلال المقالات والكتب التي ألفت حول دراما عصر النهضة أن التطبيقات النقدية المعروفة كالتاريخانية الجديدة أضحت هي السائدة، ولكنه لم يكن واضحاً فيما إذا كانت هذه قد أسست حركة أدبية أو فيما إذا كان هناك شيء، مـ كالممارسات النقدية المتفق عليها بالنسبة للناقد التاريخاني^(١).

أما كارولين بورتر C.Porter فقد أشارت في دراسة عنوانها "هل نكون تاريخانيين الآن؟" إلى أن التاريخانية الجديدة تتصور الطيف التاريخي كخصلة لا نهائية من القماش المطرز على شكل نموذج جمالي معقد بوساطة قوة الخيط والإبرة.

ولأن التاريخ، كما تقول بورتر، يؤكد لنا أن عملية أرخنة النصوص والظواهر هي بدقة تكون مراوغة، فقد اجترح غرينبلات مصطلحة الجديد شعرية السلطة الثقافية أو الشعریات الثقافية^(٢).

وأما فيما يتعلق بالفارق بين تطبيقات التاريخانية الجديدة وتطبيقات الشعریات الثقافية التي تحوّل إليها غرينبلات، فإنه ضئيل يكمن في أن الشعریات الثقافية هي أكثر صلابة، حيث تشكل الثقافة نظاماً سحرياً من الإشارات التي تكون تامة في ذاتها، وأن أي معتقد للواقع أو التاريخ يمثل أثراً لهذا النظام الإشاري ويحدّد كلية بوساطة التمثيلات والمجازات^(٣).

على أية حال، فإن التاريخانية الجديدة أو الشعریات الثقافية توضعان في إطار التحليل الذي يقرأ مصطلحات مثل "النص"، و "السياق"، و "الأدب" و "التاريخ"، بوصفها ضدّاً كلياً مميّزاً...، وكلاهما تعارضان التواريخ التي تكون مجردة من نسبها الاجتماعي^(٤).

٢- شعرية الأنساق الضديّة في القصيدة الجاهليّة:

٢-١ وانطلاقاً من طروحات التاريخانية الجديدة أو جماليات التحليل الثقافي، فإن هذه الدراسة تتغيا قراءة النص الشعري الجاهلي، ومن ثم تأويل شيفراته ومضمراته النسقيّة

Ibid, 171.

Ibid, 170-171.

Ibid, 171.

John Brannigan, P. 172.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

بوصفه واقعة جمالية ثقافية يتعائق فيها الواقعي مع المتخيل وتندغم فيها الذات الإنسانية مع واقعها الاجتماعي وتجربتها الثقافية.

لقد واجه الشاعر الجاهلي قضايا الحياة وإشكالياتها وجدلياتها المتناقضة، فحاول أن يثبت وجوده وكفاءته الثقافية عن طريق اختراق هذا العالم الجدلي، واستكناه غوامضه وتعقيداته، وتشكيلاته الإنسانية والزمانية والمكانية.

إن عالم الشاعر الجاهلي هو في الحقيقة بناء ثقافي متعدد الأنساق الجدلية، "والثقافة بوصفها آلية مولدة، ليست مجموعة من النصوص في وضع موضوعي أو غير مرتب، وإنما هي ترميز، وتنظيم (نسق الأنساق)، ونمذجة. كما أنها لا تعين إلا من خلال العلاقات أو الدلائل والتدليل، وهي تتعامل، إذن، بوصفها نظام نمذجة ثانوياً، تقع اللغة الطبيعية - النظام الأولي- في مركزه المحوري، وفي محيطه تقع أنظمة ذات طبيعة أنثروبولوجية، وفلسفية، وأخلاقية، وأدبية... الخ، وهي أيضاً أبنية وتعمل في أوضاع ذات دلالة اتصالية"^(١).

وقد ذهب فان ديك إلى أن "دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية يعدّ تنويعاً لدراسات سياقية تبدأ بالسياق التداولي، فالسياق المعرفي، ثم السياق الاجتماعي-النفسي، وأخيراً السياق الاجتماعي الثقافي، وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنص الأدبي، تبدأ بالنص كفعل لغوي، ثم بعملية فهمه، وتأثيره، وأخيراً تفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية"^(٢).

وهذه الدراسة لا تنفي القيمة الجمالية وأهميتها في التحليل الثقافي بقدر ما تعززها وتؤكد ضرورتها، على الرغم من أن أصحاب مشروع النقد الثقافي Cultural Criticism يرون أن وظيفة النقد الثقافي تكمن في إبراز القبحيات داخل الأنساق المضمرة في النصوص بدلاً من التركيز على الشيفرات الجمالية.

(١) خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، الفجالة، مصر، ١٩٩١، ص ٨٥.

(٢) عبدالله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية - بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد ٩٣، أغسطس ٢٠٠١، ص ١٣.

فقد تبني عبدالله الغدامي مشروع النقد الثقافي في الوطن العربي بوصفه آلية جديدة في قراءة النصوص من وجهة نظر النقد الثقافي. وقد اتضحت ملامح هذا المشروع في كتابات الغدامي المختلفة، ولاسيما في كتابه الأخير "النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية"^(١).

يقول الغدامي عن النقد الثقافي: "والنقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوي العام. ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معنيٌ بنقد الأنساق المضمرّة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكلّ تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء"^(٢).

ويبدو أن إفادة الغدامي من فنسنت ليتش V.Leitch فيما يتعلق بمصطلح النقد الثقافي واضحة في هذا المجال، فهو يرى أن النقد الثقافي عند ليتش يقوم على ثلاث خصائص هي^(٣):

- أ- لا يوظف النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل يتضح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطاباً أو ظاهرة.
- ب- من سنن هذا النقد أنه يستفيد من مناهج التحليل العرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.
- ج- إن الذي يميز النقد الثقافي المابعد بنيوي هو تركيزه الجوهرية على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوي، كما هي لدى بارت وديريدا أوفوكو، خاصة في مقولاً ديريديا أن لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي المابعد بنيوي ومعها مفاتيح التفسير النصوي كما عند بارت.

(١) عبدالله الغدامي، النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠١.

(٢) المرجع السابق، ص ٨٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٢.

لقد أعلن الغذامي في إحدى مقولاته موت النقد الأدبي وولادة النقد الثقافي، اعتقاداً منه بأن "تركيز القراءات النصوية على الجمالي الشعري جعلها تغفل عن عيوب الخطاب النسقية حيث مرّ أخطر خطاباتنا الثقافية الذي ننتسب إليه، ولم يكن لنا علم سواه، مردون تمعن في أنساقه وغيوبه النسقية مما يعني أننا لم ندرس المكوّن الأوّل لشخصيتنا الثقافية والسلوكية"^(١).

والأمر الذي يودّ الباحث أن يشير إليه هنا هو أنه لا يمكن للنقد الأدبي أن يموت، كما لا يمكن للنقد الثقافي أن يؤسس ولادته ومشروعيته على أنقاض النقد الأدبي. فالخطاب الثقافي لا يتحقق وجوده بانفصامه عن جماليات اللغة والمعنى في النصوص الشعرية، وإنما يكتسب صفته الثقافية بفعل السياقات الجمالية والقيم الاجتماعية المنصهرة فيه. وإذا كان الغذامي يرى أن "الشعر العربي كان هو المخزن الخطر لهذه الأنساق وهو الجرثومة المستترة بالجماليات..."^(٢)، فإنه يقع في تناقض صريح يقوده إلى تناقض بيّن بين النظرية والتطبيق في كتاب النقد الثقافي.

فالغذامي يركز على الجانب السلبي لمفهوم الجمالية في الشعر العربي، كما أوضح ذلك في الجانب الإجرائي، بيد أن لغته تجعله يعترف من حيث لا يدري في الجانب التنظيري بأهمية هذا الجمالي ضمن الخطاب الثقافي.

فهو يقول مثلاً في مواصفات الوظيفة النسقية: "لابدّ أن يكون النص جميلاً ويستهلك بوصفه جميلاً، بوصف الجمالية هي أخطر حيل الثقافة لتعمير أنساقها وإدامتها"^(٣).

وبما إن الجمالية صفة مشروطة لا بل ناجزة في النقد الأدبي، فإن حضورها في النقد الثقافي بوصفها حيلة، على حدّ تعبير الغذامي، يعني الإعلاء من شأن الوظيفة الجمالية في بنية الخطاب الثقافي من جهة، والاعتراف بقدرة البلاغي والجمالي في المراوغة وتوليد الأنساق من جهة أخرى.

٢-٢ وتتوسل هذه الدراسة بمنهج التحليل الثقافي لقراءة شعرية الضد في الخطاب الشعري الجاهلي، وتأويل تشكيلات هذه الشعرية في البنية العميقة للخطاب. وبما إن الشعرية تعد

(١) النقد الثقافي، ص ٨٩.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص ٨٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧٧.

تقنية فنية في تصوير الواقع والمحسوس في التجربة الإنسانية، فإنها تسهم بحق في تشكيل بنيات نسقية ذات أبعاد دلالية لا نهائية عبر وظيفة الخيال الشعري^{*}.

ويكتسب الخطاب الشعري شعرية، فنقول : شعرية الخطاب الشعري أو شعرية الشعر من حيث هو بنية ثقافية جمالية، إذ يحاول الشاعر المبدع قراءة العالم بحسب الإنساني المرفه بكلية موجوداته، وبأناسه وأشياءه، وعلاقاته الإيجابية والسالبة؛ ليعيد بناء هذا العالم العجائبي بوصفه كلاً ثقافياً فاعلاً. وهكذا، حسب إليوت T.S.Eliot فإن "الأصالة الشعرية في جزء كبير منها طريقة أصيلة في جمع الأدوات الأكثر تباعداً والأكثر تنوعاً لتصنع منها كلاً جيداً"^(١).

وفيما يخص حد الشعرية Poetics، فإنه ليس هنالك حد قار لهذا المصطلح في الدراسات النقدية الحديثة. فالشعرية أصبحت اليوم شعريات، وقد تحولت نتيجة الاهتمام الكبير بهذا المصطلح إلى مدرسيات شعرية، وشعريات موصوفة؛ فثمة شعرية بنيوية، وشعرية لسانية، وشعرية للمقولات الجمالية، وشعرية تاريخية... الخ. وهنالك شعريات للنقاد أيضاً، حيث نجد مثلاً شعرية لدستوفسكي، وشعرية لباختين، وشعرية لياكوبسون، وشعرية لكوهن، وشعرية لتودوروف.... الخ.

ولاشك في أن انفلات هذا المصطلح من التحديد إلى اللاتحديد يجعله قادراً على استيعاب كل ما يجد من تنظيرات أو إجراءات نقدية، إذا ما أدركنا بطبيعة الحال، فاعلية الشعرية في الخطاب الشعري، وأخذنا بمقولة كوهن : "إن الشعر طبيعة ملكية : فإما أن يكون وحده صاحب السيادة، وإلا يتنازل عنها نهائياً"^(٢).

* وعن طبيعة الواشجة بين الشعرية والثقافة : ينظر الدراسة الجادة التي أداها حسن البنا عز الدين وعنوانها : الشعرية والثقافة - مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٣، وينظر كذلك مقدمة عبدالله الغدامي لهاته الدراسة.

(١) ترفيتان تودوروف، تاريخ الأدب، ترجمة : جواد الرامي، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد العاشر، ديسمبر، ١٩٩٩، ص ١٥.

(٢) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، ١٩٩٠، ص ١٧٤.

فالشعرية نظام مكوّن من شبكة علاقات متداخلة ورامزة داخل النص، وتفضي هذه العلاقات المتداخلة في حركاتها وإشاراتها إلى سياقات تحمل طابع النسيقة والنظام. ولذلك فإن تحقق العنصر التنظيمي في الشعرية يحيلنا من جهة أخرى إلى علمية الشعرية، كما وصفها كوهن عندما قال: "الشعرية علم موضوعه الشعر"^(١).

وأما الشعرية عند تودوروف فهي "ليست مجرد وصف عام عابر لهيكلية النص، وإنما هي أسلوب خاص في بناء اللغة وتشكيلها، وهي لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل"^(٢).

يشير تودوروف في قوله هذا إلى طاقة التحويل التي يحتزنها قانون الشعرية، فالشعرية تكسر لغة النثر من خلال تشكيل أو إعادة تشكيل عجيبة اللغة لتصنع لغة الشعر أو لغة المعنى، وهذا المعنى لا يتحصل للمتلقى بمعرفة القوانين العامة التي تمتلكها الشعرية مما يحتم عليه إعداد كفاءة معرفية ثقافية عند مقارنة النصوص.

وينضاف إلى هذا، أن الشعرية بفعل قانونها المنظم تأخذ تشكيلات خاصة وأنساقاً مختالّة في بنية النص، وهذه خصيصة ماثلة في الشعرية حيث تصبح "الشعرية عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه، وتكسير البنية وإعادة التبنين. ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ"^(٣).

ويرى ياكبسون أن "موضوع الشعرية يكمن في الإجابة عن السؤال التالي : ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً"^(٤). What makes averbal message a work of art? لأن "الموضوع الأساس للشعرية، حسب ياكبسون، يتمثل في الاختلاف الدقيق للفظة الفنية

(١) بنية اللغة الشعرية، ص ٩. وانظر حول الشعرية : حسن ناظم، مفاهيم الشعرية - دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

(٢) بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق، ص ١٧٣.

(٣) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص ٢٤.

(٤) Jakobson, Linguistics and Poetics, in Modern Criticism and Reader Theory Edited by David Lodge, Longman-London and NewYork, 1988, P. 32.

/ الشعرية، في ضوء علاقتها بالفنون الأخرى، وفي علاقتها بأنماط السلوك اللفظي، وبهذا تكون الشعرية مؤهلة لأخذ مكانتها في الدراسات الأدبية"^(١).

٢-٣ لقد أشار ياكبسون إلى النموذج الاتصالي في العملية الشعرية، إذ اشتمل هذا النموذج الاتصالي على عناصر ستة يمكن توضيحها كما في الخطاطة التالية^(٢):

Context السياق

Message الرسالة

Addresser المرسل ————— المرسل إليه Addressee

Contact أداة الاتصال

Code الشفرة

وبذلك تصبح وظائف اللغة الشعرية التابعة للنموذج الاتصالي، حسب ياكبسون، محددة كالآتي^(٣):

Referential مرجعية

Poetic شعرية

Emotive إفهامية Phatic انتباهية Conative انفعالية

Metaligual ما وراء لسانية

إن نموذج ياكبسون الاتصالي يبرز لنا طاقة اللغة الشعرية وقدرتها على إضمار مرجعيات وأنساق لا حصر لها بحكم وظيفتها. فالمرسل /المؤلف يبني نصه اعتماداً على المفردات والإشارات التي تسمح بها اللغة، ومن ثم صوغ أشياء اللغة على نحو فني خيالي عالٍ، ليصنع النص الذي يغوي بدوره المتلقي ويجعله يتفاعل مع محمولات هذه

Ibid; P. 32.

(١)

Roman Jakobson, Linguistics and Poetics, P. 35.

(٢)

Ibid, P. 38.

(٣)

المرجعيات، ومع تلك الأنساق المخاتلة. وبذلك تطمح عملية القراءة، كما يقول تودوروف، إلى "وصف النسق المقروء، فهي توظف الآليات التي أقرتها الشعرية بطريقة ملائمة قصد توضيح دلالاته بشكل يبرز معه النص حقلاً غنياً يصعب استنفاده اعتماداً على مقولات الشعرية"^(١).

وتهدف الشعرية، على تعددية وظائفها، إلى إعطاء المعنى المنتج خصوصية ذات ثراء دلالي مفتوح ليتحقق ما يسمى بشعرية المعنى، وشعرية المعنى هنا "لا تتوقف على مفهوم أخلاقي أو عرفي أو عقلي، بل هي تتسع لتستوعب الحركة الذهنية بكل تناقضاتها، وبكل توافقاتها، ذلك أن المعاني تحلق في فضاء شعري له خصوصيته التي تفارق مواصفات الواقع المادي والمعنوي، الخارجي والداخلي، ووسيلتها، في ذلك، الطاقة التخيلية الخلاقة التي تعمل على إنتاج تركيب سطحي مواز لإنتاج الدلالة، ثم يمتد أثرها إلى بناء تشكيل تعبيرى مواز للنص الشعري المنطوق...."^(٢).

ويرى أبو ديب أن "الشعرية تتجسد في النص من اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكونات النص على الأصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية والإيقاعية، وعلى محوري النص النسقي Paradigmatic والتراصفي Syntagmatic، ومتحركة لا حركة خطية فقط Linear بل حركة شاقولية أيضاً تنبع من محاور التشابك والتقاطع عبر البنية الكلية لتمهّد الطريق في النهاية لدخول عالم "البعد الخفي للنص"^(٣).

وشبكة العلاقات المتنامية التي تؤدي إلى خلق الأبعاد الخفية للنص في رأي أبي ديب تنتج حقيقة عن الحركية المراوغة والزنبقية للأنساق النصية، إذ إن تضاد هذه الأنساق يعمل على تنامي مدلولاتها وتفجر طاقاتها. لذا، فقد ذهب بلانشو إلى أن "النتاج الأدبي ينقسم إلى قصدين ولا يمكن أن يعدّ سوى خصومة عميقة بين كيانيين متباينين وحالتين متناقضتين: القرامة والعنف لحركتين متناقضتين لا يمكن أن تنسجما أبداً أو تستقرّا. فالعمل لا يكشف عن تضامن، بل عن صراع دائم بين قياس العمل الذي يصبح ممكناً

(١) تودوروف، الشعرية، ترجمة: محمد مساعدي، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد الثالث عشر، سبتمبر ٢٠٠٠، ص ٧٦.

(٢) محمد عبدالمطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ٦٩.

(٣) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧، ص ١٨-١٩.

والزيادة في العمل التي تجنح نحو المستحيل، بين الشكل الذي يفهم به العمل والسمة اللامحدودة التي يحافظ العمل بها على ذاته، بين القرار الذي يجسّم كينونة البداية والقرار الذي يجسّم كينونة إعادة البداية"^(١).

٢-٤ وهذه الدراسة تركز على الضد في الشعر الجاهلي كونه يشكل مركزية نسقيّة جديرة بالبحث والدرس. ونحن في قراءتنا النص الشعري الجاهلي يجب علينا التحوّل من القراءة الأفقية المعيارية السياقية إلى تلك القراءة العمودية النسقية المتسائلة. ولاشك في أن حضور النسق المضمّر في بنية النص الشعري الجاهلي، يعكس صوراً تتضح بفعل القراءة العميقة لجذليات الصراع بكل أبعاده الإنسانية والزمانية والمكانية موضوعاتياً، من خلال المفارقات الشعرية والصور التنافرية والثنائيات الضدية مما يعزز من مقولة هيمنة النسق.

عرف تالكوت بارسونز النسق بأنه "نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافياً في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي"^(٢). كما أشار بارسونز في كتابه بنية الفعل الاجتماعي إلى أن "النسق يركز على معايير وقيم تشكل مع الفاعلين الآخرين جزءاً من بيئة الفاعلين"^(٣).

ويذهب الشكلاونيون الروس إلى أن "النسق الأدبي مقابل النسق التاريخي يتميز باستقلالية معينة : لأنها إرث الأشكال والمعايير الثقافية المتنوعة التي بدأت من البناء

(١) وليم راي، المعنى الأنبي من الظاهراتية إلى التفكيرية، ترجمة : يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص ٢٣.

(٢) إديث كريبز ويل، عصر البنيوية، ترجمة : جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٣، ص ٤١١.

(٣) إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة : محمد حسين غلوم ومحمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٢٤٤، إبريل/نيسان، ١٩٩٩، ص ٧١.

السردى إلى مختلف طرق النظر في مسألة العروض، وتسمح هذه الاستقلالية بالتفكير في مسألة الأدبية^(١).

ويمكننا القول، إجمالاً، إن الاهتمام بمفهوم النسق في البنيوية يعود إلى "تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم "الذات" أو "الوعي الفردي"، من حيث هما مصدر للمعنى، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها "الذات" عن المركز وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه، بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه أو أدواته"^(٢).

وعندما نقول بأن النص الشعري الجاهلي هو حادثة ثقافية جمالية، فإن هذا يدل على أن الشاعر يستمد مادته الفنية وصوره الشعرية من خلال ثقافة التفاعل مع مجتمعه. أي أننا نصبح في علاقة الشاعر - المجتمع، والشاعر-النص أمام النسقين التاليين:

أ- النسق الجمعي، ويشتمل على ثقافة القبيلة، أو المدوح، والأعراف والمرجعيات الخاضعة لنظام هذا النسق.

ب- النسق الفردي النسق الشعري، وهو يمثل رؤية الشاعر الذاتية للآخر: القبيلة، أو الوجود، أو المدوح، أو المهجور.

وتبدو صورة النسق الفردي في النصوص الشعرية متراوحة في موقفها بين الانتماء إلى النسق الجمعي والخضوع لسلطته، أو التمرد على النسق المضاد لتشكيل عالم الذات. فيصبح النص الشعري "في أسى تجلياته محاولة للمعالجة مع الواقع بكيفية أو بأخرى، إنه محاولة لتحقيق الانسجام عبر الانسجام الحاصل في الواقع المعيش. ولما كان الواقع لا ينتمي إلى النص إلا من خلال شرطه اللغوي، فإن الشاعر يعيد صياغة هذا الواقع بالواقع، انطلاقاً من التمرد عليه لإعادة بنائه بشكل جديد، تبدو معه اللغة غريبة عن واقعها الأول واقع القول المؤتلف، وفي غرابتها تتجلى معانقتها للواقع الثاني واقع القول المختلف"^(٣). لذا فقد افترض ميكال دوفرين شكلين مختلفين من القصد في عملية الخلق الفني هما: "قصد الحاضر

(١) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، العدد ٢٢١، الكويت، مايو/أيار، ١٩٩٧، ص ٢١٤.

(٢) عصر البنيوية، مرجع سابق، ص ٤١٥.

(٣) محمد كنوني، اللغة الشعرية - دراسة في شعر حميد سعيد، بغداد، ط ١، ١٩٩٧، ص ٢٧.

المعاش الذي تتحد فيه الذات والموضوع، وقصد التأمل الذي تؤكد فيه الذات بعدها التأملّي عن الموضوع الخاص بها^(١). ويعتقد دوفرين "أن الانتقال من القصد الأول إلى القصد الثاني يؤلف الجدل الجوهرى لوعي الإنسان، حيث يزاح الحاضر المحسوس إزاحة مستمرة ويخضع لسيطرة الأفكار، ويكون الدور الانتقالي الحاسم لهذا التحوّل للخيال"^(٢)، وإلى هذا المعنى أشار ج.ب. بالب عند قال بأن "اللغة الشعرية لا يمكن أن تكون معزولة عن سياقها التاريخي والثقافي والجغرافي، لذلك فالشاعر في جلّ انشغالاته الإبداعية لا يخرج عن إطار المبدأ القائل : (حينما أتكلّم، أتكلّم نفسي وأتكلّم ثقافتى)"^(٣).

لقد تمكن ياكبسون، من صياغة نقطة انطلاق الشعرية بشكل عام عندما قال : "إذا أرادت الدراسات الأدبية أن تصبح علماً، يتعيّن عليها أن تركّز على دراسة النسق فقط"^(٤). فالنسق، إذن، نظام، بيد أن نظاميته تتجلى في مخاتلته وطبيعته لغته المراوغة، إذ "يصبح الشكل المؤلف بهذه اللغة الخاصة قيّداً لرؤيا الشاعر وباباً لتحررها في آن واحد، ذلك لأن هذه الرؤيا التي جمعت أشياء النصّ وألفاظه في نسق خاص، هي نفسها التي تنفتح على العالم بحيث تجعل من الشاعر إنساناً متسامياً، لا يعيش متقوقعاً في حدود زمانية ومكانية متينة الأسوار عالية الجدران، ولكنه يهدمها ويعلو فوقها ممتداً إلى عوالم لا تحدّها المواد مهما كانت صعبة الاختراق"^(٥).

إن النسق في ضوء انفتاحه على مكون الثقافة - اللغة يؤسس نظاماً من العلاقات المرجعية الخاصة، والاحتمالات الإشارية اللانهائية حيث تضحي العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية لأحد لها. لذا، فقد تحدّث ستيفن نوردايل لاند عمّا أسماه بإيديولوجيا المحتمل، وعرّف المحتمل في الخطاب بأنه "ما لا يتناقض مع ما يعده الجمهور ممكناً. فالمحتمل النقدي بوصفه معيارياً بشكل ملتوٍ (إذ هو لا يفصح عن ذلك) يحترم، مثلاً

(١) وليم راي، المعنى الأدبي، ص ٣٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٣.

(٣) محمد كنوني، اللغة الشعرية، ص ٢٨، والمرجع الذي يحيل إليه هو :

Baple 'line La Poesia' Armand Colin bourrelier, Paris, 1980, P. 131.

(٤) تودوروف، الشعرية، ترجمة محمد مساعدي، ص ص ١٨١-١٨٢.

(٥) عبدالقادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري-التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ١٧.

يفرض على كل نقد عدداً من القواعد أو المحرمات المتولدة عن عقلانية استيطيقية - خلقية، والتي لا يمكن اختراقها دون تبعات^(١).

وإذا كانت الشعرية في سيرورتها تعطي الحضور العلائقي للنسق قيمة أولية، فإنه "من شأنها أن تقيم علاقة مع الأبحاث الأنثروبولوجية أو النفسية؛ لأن القضايا المتعلقة بالقيمة الجمالية والمرتبطة أشد الارتباط بالتطور الثقافي بعامة تندرج بالخصوص في إطار البحث الأنثروبولوجي"^(٢). وقد كشف لنا جون كوين فارقاً مهماً بين العلم والشعر في إطار علاقتهما بالعالم، إذ إن "الشعر شأنه شأن العلم، يصف العالم، لكنهما لا يصفان العالم نفسه. فالعالم الذي يصفه العلم هو العالم الكوزمولوجي (الكوني)، حيث توصف الأشياء انطلاقاً من علاقتها بالأشياء الأخرى، لكن العالم الشعري هو عالم أنثروبولوجي، فالأشياء ليس لها هنا مجال محدد إلا من خلال العلاقات التي تقيمها معنا نحن، والشعر أيضاً يبحث عن جوهر الأشياء ولا يستهدفها، خلافاً لما نتوقع الذات المفردة في تصوراتها المقابلة للتصورات العامة"^(٣).

فاللغة الشعرية، كما يقول جون كوين "لا تخلق شاعريتها وإنما تستعيره من العالم الذي تصفه..."^(٤). وهذا العالم الذي تصفه الشعرية يجسد بناءً ثقافياً جديلاً معقداً يتموقع وفق تشكيل خيالي جديد في بنية اللغة الشعرية على هيئة أنساق مولدة للدلالة. وقد ذهب كروتشه إلى أن "المحاكاة التي يقدمها الفن تعانق الكل وتغلق عليها انعكاس الكون، ففيها كل شيء ينبض بحياة الكل والكل موجود في حياة أي شيء، إن أبسط محاكاة فنية هي في الآن عينه ذاتها وهي العالم، العالم في شكله الفردي والشكل الفردي بوصفه العالم. في كل واحدة من نبرات الشاعر، عند كل واحد من مخلوقات خياله يوجد مصير الإنسانية

(١) ستيفن نوردايل لاند، مغامرة الدال - قراءة لرولان بارت ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص ٥٥.

(٢) ثودوروف، الشعرية، ترجمة: محمد مساعدي، ص ١٧٧.

(٣) جون كوين، اللغة العليا - النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٥، ص ١٧٤.

(٤) جون كوين، اللغة العليا - النظرية الشعرية، ص ٣٧.

مجتمعاً، كل الآمال، وكل الأوهام. الأفراح والأفراح، الأمجاد والمآسي البشرية، وكل مأساة الواقع الذي لا يكف عن سيرورته وتبلوره بالمتعة والأسى^(١).

فالشعرية، والحال هذه، تقوم في بنيتها على فكرة الأنساق الثقافية المضمرة، إذ تبين صورة هذه الأنساق متأسسة على مبدأ الضدية فيما يتعلق بالموضوعات التي تطرحها هذه الشفرات النسقية، الأمر الذي يؤدي إلى زيادة التوتر المسافي بين العلاقات المتراثية أو المضمرة من حيث هي علاقات رامزة. ولذلك فإن "التوظيف الجمالي للغة الشعرية يستلزم في الواقع توظيفاً انتقالياً عاطفياً للمرجعيات وتوظيفاً مرجعياً لتلك، إذ إن رد الفعل العاطفي من هدفه، بالتحديد، توجيه الانتباه نحو منطقة الدلالة، إنه يثير مرجعيات ليست بالضرورة متناظرة، ومشاعر موسومة بالدقة، ومرتبطة بالمصطلح الذي يحملها"^(٢).

ويعمار النسق فاعليته في بنية النص الشعري بوصفه نظاماً علائقياً فوقياً متعالياً محملاً بمرجعيات ثقافية وأيديولوجية وأطر معرفية جمعية. لذا، فإن النظرية الثقافية، كما أشار رايموند ويليامز، "تبلغ أقصى دلالتها حين تكون معنية، على وجه الدقة، بالعلاقات بين الأنشطة الإنسانية الكثيرة والمتنوعة التي قسمت، تاريخياً ونظرياً، إلى جماعات علمي هذا النحو، خاصة حين تتفحص هذه العلاقات من حيث هي دينامية ومحددة داخل مواقف تاريخية شاملة يمكن وصفها..."^(٣). وهكذا فإن اتكاء النسق في سيرورته وفاعليته على محددات اللغة والثقافة يجعل "اللغة والثقافة، ومن ثم الأفعال الفردية تدل على التقاطع صيغتين للتاريخ. التاريخ بوصفه إحلالاً أو تصحيحاً أو إبداعاً أو تطبيقاً، والتاريخ بوصفه دوامة ثابتة شاملة للمعنى : وباختصار، التاريخ بوصفه نص وسعة نصية. وكل هوية من هذه الهويات تتبع طريق المفارقة فتؤدي إلى الهوية الأخرى وتلغيها"^(٤).

(١) أمبرتو أكو، تحليل اللغة الشعرية، ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم : أحمد المديني، ص ٨٢.

(٢) المرجع السابق، ص ص ٩٢-٩٣.

(٣) رايموند ويليامز، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، ترجمة : فاروق عبدالقادر، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٤٦، يونيو/حزيران، ١٩٩٩، ص ٢٢٨.

(٤) وليم راي، المعنى الأدبي، ص ص ١٩٦-١٩٧.

٢-٥ إن قراءة الأنساق الثقافية بقصد تأويل دلالاتها يتطلب كفاءة معرفية خاصة من قبل المتلقي، حيث تبدو مسألة الكفاءة المعرفية شرطاً أساسياً في التأويل الثقافي، لذا يذهب كل من هيدغر Heidegger وغادامير H.G.Gadamer إلى أن "جميع أشكال التأويل في الحياة وفي العلوم الإنسانية قائمة على الفهم، ولكن يجب علينا أن نأخذ في عين الاعتبار بأن ثمة عنصراً مهماً في عملية الفهم يتمثل في الزمنية والوجود"^(١).

فالنص الأدبي يتضمن في بنيته أنساقاً إشارية تغري المتلقي بالتفاعل معها لفك مغاليق النص. وبما أن النص يعدّ بنية افتراضية تنطوي على فجوات أو فراغات Vacios متعاشقة ومحفزة، فإن المتلقي يصبح أمام ما يسمى بـ "آفاق التوقعات Horizons of expectations"، وهكذا تؤدي "الفجوات المحور الذي تدور حوله علاقة القارئ بالنص، ومن هنا تحرض فراغات النص المنبئية القارئ على ممارسة عملية التخيل ضمن الشروط التي يحددها النص"^(٢).

إن لحظة التفاعل بين المتلقي والنص تشبه تماماً ما أشار إليه كارل فون فريش Frisch عندما قال: "إن النحلة التي تجد رحيقاً تستطيع لدى عودتها إلى الخلية أن ترقص بطريقة معينة توجه بها بقية النحل إلى مكان الطعام. في هذه الحالة تكون الرقصة إشارة وبقية النحل الذي يتأثر بالرقصة، المفسّر، والميل للاستجابة بطريقة معينة لدى هذا النحل لهذه الرقصة هو النزوع التفسيري، والشئ الذي تجد النحلة نفسها مستعدة للتصرف بهذه الطريقة إزاءه هو الدلالة، وموقع الخلية هو جزء من المضمون"^(٣).

(١) Kurt Muller Vollmer, The Hermeneutics Reader (Text of the German Tradition from Past to the Present), Basil Black well, Ltd, 1986, P. 35.

(٢) مالك سليمان، وولفغانغ أيزر - التفاعل بين النص والقارئ، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، جزء ٢٥، مج ٧، سبتمبر ١٩٩٧، ص ٢٢٠.

(٣) أ.ب. فولكيس، الأدب والدعاية، ترجمة: موفق الحمداني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٦، ص ص ٣٥-٣٦.

ولذلك، فإن أفق التوقع قائم في رهاناته وجدلياته على قانون الإحباط، ولعل هذا الإحباط يولد عند المتلقي شعوراً باللذة فتغدو القراءة العميقة لأنساق النص خائبة في مسعاها، وعليه فإن قراءة النص وفق مفهوم أفق التوقعات "لا تشكل عملية محايدة، وإنما هي على العكس، فالقارئ يجمع آراء مسبقة ومعايير تعميمية وأشكالاً من الأعمال السابقة حتى يصب توقعات معينة نحو معنى محدد، وهذا الأفق ليس ثابتاً وإنما هو متغير"^(١).

لقد افترض بارت R.Barthes "وجود شفرات خمس تعدل المعاني وتحددها وتولدها كلما مضينا في قراءة النص. وتتصل هذه الشفرات الخمس بالجوانب التأويلية Hermeneutics والدلالية Semantics والرمزية Symbolism والجوانب الخاصة بالحدود Action والإشارة Reference"^(٢). واقترح بارت بأن "يقوم القارئ بالإسهام في وقائع النص، ولذلك لكي يغدو القارئ قادراً على خلق سياقات مؤتلفة ومختلفة، وعلى نحو تصبح معه كل قراءة بمثابة تحدٍ لذاكرة هذا القارئ، بل يغدو النص نفسه نصاً داخلياً شخصياً أكثر منه نصاً نهائياً محدداً"^(٣).

إن هذا الشفرات الخمس التي ذكرها بارت آنفاً تشير إلى وجود أنساق ذات إشعاعات دلالية، مما يجعل عملية القراءة تتطلب جهداً ذهنياً وثقافياً ومعرفياً لتفكيك هذه الشيفرات والأنساق. لذلك فقد حدد غادامير ثلاثة أفلاك (مدارات) في التجربة الهرمنيوطيقية هي: "الفلك الجمالي (الإستيطيقي) والفلك التاريخي وفلك اللغة. إذ نجد في الفلك الجمالي أن تجربة الكينونة التي يدركها الموضوع تسبق، ويمكن، ممارسة الأحكام النقدية التي كتب فيها كانت نظريته تحمل عنوان "حكم الذوق"، أما في الفلك التاريخي فإن وعي الكينونة الذي يحمله التراث الذي يسبقني هو الذي يجعل أية معالجة للغة تكون

(١) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص ١٢٩.

(٢) رولان بارت، البنيوية الأدبية والشهوية، ضمن كتاب: عصر البنيوية، مرجع سابق، ص ٢٦٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٧٥.

بوصفها أداة، وكل زعم بهيمنة التقنيات الموضوعية على بنية نصوص ثقافتنا تكون مسبقة بانتماؤها المشترك إلى الأشياء التي قالتها أصوات الإنسانية العظمى، كما أن هذا الانتماء المشترك هو الذي يجعلها ممكنة"^(١).

ولاشك في أن حركية الأنساق وسمتها المراوغ يحفز المؤول على بعث هذه الأنساق بفعل المسألة، إذ إن "مهمة التأويل والاستنطاق تكمن في إثارة التساؤلات بدلاً من الإجابة عنها، والتساؤل عن شيء ما بدلاً من الاستنتاج منه، وخلق مكان حيث يمكن أن تحدث المواقع فيه بدلاً من التكلم انطلاقاً من المواقع"^(٢).

إن الشكل الأدبي، كما أشار بول دي مان، هو "حاصل التفاعل الجدلي بين البنية التصويرية لما قبل التعرف والقصد في كلية العملية التأويلية. ومن الصعب الإمساك بهذا الجدل، إذ توحى فكرة الكلية بأشكال مغلقة تجاهد من أجل الأنساق المنظمة المتعاسكة، ولها في الأغلب ميل لا يقاوم للتحويل إلى بنى موضوعية"^(٣).

ونظراً لصعوبة الإمساك بجديليات الأنساق الثقافية في البنى النصية من قبل المؤول، فإن مرحلة تمثل هذه الأنساق قبل النزوع إلى الفعل التأويلي تصبح معقدة، إذ إنها "تتركز على فاعلية الذات بإقامتها حواراً داخلياً مع أبنية النص وفراغاته. ولا يكفي لمثل هذه المهمة الصعبة الفهم الأولي، والتفسير الظاهري لمجموع تلك الأبنية. من أجل هذا، لابد من مرحلة متمزج فيها الذات بكل حيثيات النص الداخلية، وأبعاده الممكنة"^(٤).

(١) بول ريكور، مهمة الهرمنوطيقا، ترجمة: خالدة حامد، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد الثاني والعشرون، ديسمبر ٢٠٠٢، ص ٨٠-٨١.

(٢) ج.هيو. سلفرمان، نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص ٥٩-٦٠.

(٣) بول دي مان، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة: سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٥، ص ٦٤.

(٤) عبدالقادر الرباعي، التأويل - دراسة في أفاق المصطلح، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢، المجلد ٣١، أكتوبر/ديسمبر، ٢٠٠٢، ص ١٥٦.

وهذه الدراسة تركز، كما ستبدي فصولها، على شعرية الأنساق الضدية الثقافية في النص الشعري الجاهلي، إذ نرى الشاعر الجاهلي يوظف إمكاناته المعرفية والثقافية لتشكيل عوالم الصراع وإبرازها فنياً داخل العمل الشعري.

وانطلاقاً من معطيات التحليل الثقافي التي نظر لها الباحث في مهاد الدراسة، فإن عوالم الصراع تتضافر في بنية النص الشعري الجاهلي لتنقل للمتلقي أنساقاً ثقافية مختلفة من صميم المجتمع الجاهلي. وقد تمكن الشاعر الجاهلي عبر فاعلية الأنساق الثقافية من إعطاء رؤية تكاملية للكون والإنسان، فغدا النص الشعري لديه عالماً من الأنساق ذات العلاقات المتشابكة كما سيظهر في القراءة النصية.

ولعل الباحث لا يجانب الصواب إذا ما ذهب إلى أن كل موضوعة يثيرها الشاعر في نصه تمثل نسقاً ثقافياً يفرض حضوره وسلطته من خلال تفاعله مع بقية الأنساق، فتصبح القصيدة بعدها ذات أبعاد نسقية متنامية تفرض فهماً عميقاً لتحليلها. لذا، "فإن موضوعة الفهم للأنساق النصية تبدو أمراً مهماً في العملية التأويلية، إذ لا يمكن للمؤلف أن يشرع في تأويل النص دون الاستناد إلى شروط الفهم ذاتها"^(١).

فالمكان والزمان، مثلاً، يشكلان في القصيدة الجاهلية صيغاً نسقية تعكس موقف الشاعر الجاهلي من مضامينها وقضاياها. ولذلك، فإن الشاعر يسهم بدوره في إثارة أنساق المكان والزمان، ومن ثم إشكاليات الوجود لا لمجرد الإثارة والرصد فحسب، وإنما ليأخذ من عامل الإثارة وسيلة لإثبات مركزية الإنسان الإيجابي في خلق التجربة وثقافة العمل، فيتمكن من التصدي لكل ما يتضاد مع أفقه أو يهدد كيانه.

وستثبت دراسة الباحث للأنساق الثقافية في الفصول القادمة أن الأنساق الإيجابية والسلبية والجمالية والقبحية والمتجاوبة والمتصادمة على تواليها وتناميها في النص تشكل وظيفة جمالية لدى الشاعر الجاهلي في نقد الذات والآخر بكلية أنماطه وأنساقه.

(١) يوسف عليمات، بلاغة الانتظار بين التلقي والتأويل، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد الثاني عشر، الجزء السادس والأربعون، ديسمبر، ٢٠٠٢، ص ٤٤٣.

الباب الأول

مركزية النسق الضدي
في الموضوع الشعري

الفصل الأول

صراع الإنسان مع الإنسان

يشكّل الفعل الإنساني في النصّ الشعري الجاهلي محوراً فاعلاً يتأسس عليه النصّ، ويكون نواةً تنطلق منها أو ترتدّ إليها موضوعات لامتناهية ذات وشيجة بالتجربة الإنسانية أو الحسّ الإنساني.

فالفعل الإنساني يبدو في بنية النصّ الشعري الجاهلي قوةً محرّكةً وقيمةً عليا تنكشف بفعلها جدلية الفعل والفعل المضادّ.

وعندما يتحدّث المتلقي عن مركزية الضد في الموضوع الشعري؛ فإنّه يغدو لازماً عليه أن يشير إلى أشكال تكون هذه المركزيات وفاعلياتها في بنية النصّ؛ لأنّ النصّ الشعري الجاهلي نصٌّ رَوَّاعٌ متمنّعٌ يَبْجُحُ حيناً ويضمُرُ أحياناً. وتأسيساً على ما تقدّم، فإنّ دراسة أبعاد الصراع الإنساني داخل النصّ تستوجب قراءة فاحصةً أو كفاءةً معرفيةً قصد تحليل هاته الأبعاد وتجلياتها، ليس في نصّ بعينه وإنّما في نماذج متعدّدة ومتغايرة.

١-١ جلّي أشكال الصراع الإنساني في النصّ الشعري:

تتجلّى موضوعة الصراع عند الشعراء الجاهليين من خلال ظهور صوت "الأنا" التي تصنّعُ أفقها أو عالمها الذاتي إزاء عالم الآخرين. ولقد تعدّدت أساليب الشعراء في الإفصاح عن ظهورات هذه الأنويّة وسلّطتها، ومن ثمّ تشكّلاتها حسبما تقتضي شيفرات الموضوع الشعري.

فالنصّ الشعري عند الصعاليك، مثلاً، يتضمّن في بنيته العميقة أنساقاً مضمرّةً تُعلي من شأن "الأنا"، وتجعل من صنيعها نسقاً مهيبناً على الرغم من ثانويته أو هامشيته. ولاشك في أنّ تفكيك الأنساق المتشكلة في فجوات النصّ وتأويلها من قبل المتلقي، تكشف عن حالة الصراع بين نسقٍ قائم ثابت، ونسقٍ آخر متحرّك متحوّل.

٢-١ ثقافة الصوت/ ثقافة العمل :

يقول عروة بن الورد^(١) :

أقلّي عليّ اللوم يا ابنة مُنْذِرِ
 ذريني ونفسي أم حُسانَ، إنني
 أحاديث تبقي والفتى غيرُ خالدٍ
 تُجاوبُ أحجارَ الكناسِ وتشتكي
 ذريني أطوفُ في البلادِ لعلني
 فإن فازَ سهمٌ للمنيّةِ لم أكنْ
 وإن فازَ سهمي كفكم عن مقاعدِ
 تقول: لك الويلاتُ هل أنت تاركُ
 ومُستثيتُ في مالِك العامِ إنني
 فجُوعُ بها للصالحينَ مزلّةُ
 ونامي، فإن لم تشتهي النومَ فاسهري
 بها قبلَ أن لا أملكَ البيعَ مُشتري
 إذا هو أمسى هامةٌ تحتَ صَيْرِ^(٢)
 إلى كلِّ معروفٍ تراه ومُنْكَرِ^(٣)
 أخْلِيكَ أو أغنيكَ عَنْ سُوءِ مُحْضَرِ^(٤)
 جَزُوعاً، وهل عَنْ ذاكَ بِنُ مُتَأَخِّرِ
 لكم خَلْفَ أدبارِ البيوتِ ومُنْظَرِ
 ضُبُوءِ بَرَجَلٍ تارةً وبمَنْسَرِ^(٥)
 أراكَ على أَقْتَادِ صَرَماءَ مُذْكَرِ^(٦)
 ومن كلِّ سَوْداءٍ المعاصمِ تعتري^(٧)

(١) الأصمعيّات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٧، ١٩٩٣، ص ٤٣-٤٧.

(٢) الصير : القبر.

(٣) الكناس: موضع.

(٤) التخليّة : الطلاق، كنى بها عن قتله، أي أقتل عنك فأفارقك فتحلي للأزواج.

(٥) الضبوء: اللصوص بالأرض والاستار ليختل الصيد. الرجل : الرجالة. المنسر : الجماعة من الخيل بين الثلاثين إلى الأربعين.

(٦) الأقتاد : خشب الرجل. الصرماء: الناقة قليلة اللبن. المذكر: التي تلد الذكور، وهو أقطع ما يكون من نتاج العرب وأفضله إليهم.

(٧) الخفض : الدعة ولين العيش.

فَجُوعٍ بِهَا لِلصَّالِحِينَ مَزْلَةٌ
أَبَى الْخَفْضَ مَنْ يَغْشَاكَ مِنْ ذِي قَرَابَةٍ
وَمُسْتَهْنِئٍ زَيْدٌ أَبَوُهُ فَلَا أَرَى
لَحَى اللَّهِ صَعْلُوكًا إِذَا جَنَّ لَيْلُهُ
يَعْدُ الْغَنَى مِنْ دَفَرِهِ كُلَّ لَيْلَةٍ
قَلِيلَ التَّمَاسِ الْمَالِ إِلَّا لِنَفْسِهِ
يَنَامُ عِشَاءً ثُمَّ يَضْبَحُ قَاعِدًا
يُعِينُ نِسَاءَ الْحَيِّ مَا يَسْتَعِينُهُ
وَلِلَّهِ صَعْلُوكٌ صَفِيحَةٌ وَجْهُهُ
مُطْلَأٌ عَلَى أَعْدَائِهِ يَزْجُرُونَهُ
وَأَنْ بَعْدُوا لَا يَأْمَنُونَ اقْتِرَابَهُ
فَذَلِكَ إِنْ يَلْقَى الْمَنِيَّةَ يَلْقَاهَا
أَيَهْلِكَ مُعْتَمٌ وَزَيْدٌ وَلَمْ أَقْـــم

مُخَوْفٍ زَدَاهَا أَنْ تُصِيبَكَ فَاخْذِرْ^(١)
وَمِنْ كُلِّ سَوْدَاءٍ الْمَعَاصِمِ تَعْتَرِي^(٢)
لَهُ مَذْفَعًا، فَاقْنِي حَيَاءَكَ وَاصْبِرِي
مَضَى فِي الْمَشَاشِ آلِفًا كُلَّ مَجْزَرٍ^(٣)
أَصَابَ قَرَاهَا مِنْ صَدِيقٍ مُيسِّرٍ^(٤)
إِذَا هُوَ أَضْحَى كَالْعَرِيشِ الْجُورِ^(٥)
يَحْتُ الْحَصَى عَنْ جَنْبِهِ الْمُتَغَفَّرِ
فِيضْحِي طَلِيحًا كَالْبَعِيرِ الْمَحْسَرِ^(٦)
كَضَوْءِ شِهَابِ الْقَابِسِ الْمُتَنَوِّرِ
بَسَاحَتِهِمْ زَجَرَ الْمَنِيحِ الشُّهْرِ^(٧)
تَشَوُّفِ أَهْلِ الْغَائِبِ الْمُتَنَظَّرِ
حَمِيدًا، وَإِنْ يَسْتَفِنَ يَوْمًا فَأَجْدِرِ
عَلَى نَذَبِ يَوْمًا وَلِي نَفْسُ مُخْطَرِ^(٨)

(١) فجوع: تجمع الناس. مزلة: تزل بأهلها.

(٢) الخفض: الدعة ولين العيش.

(٣) المشاش: رؤوس العظام اللينة التي يمكن مضغها. المجزر: موضع الجزر.

(٤) الميسر، بكسر السين المشددة: الذي سهلت ولادة إبله وغنمه ولم يعطب منها شيء. السريح الميسر: نعل الخيل.

(٥) العريش: خيمة من خشب أو جريد. المجور: الساقط.

(٦) الطليح: المعبي. المحسر: المعبي أيضاً.

(٧) المنيح: قدح مستعار سريع الخروج والفوز، يُستعار فيضرب ثم يرد إلى صاحبه.

(٨) معتم وزيد: بطنان من عبس، وهما جذاء. النذب: الخطر.

سَيُفَرِّغُ بَعْدَ الْيَأْسِ مَنْ لَا يَخَافُنَا كَوَاسِعُ فِي أُخْرَى السَّوَامِ الْمُنْفَرِ^(١)
 نَطَاعِنُ عَنْهَا أَوَّلَ الْقَوْمِ بِالْقَنَاءِ وَبِضْ خِفَافٍ وَقَعْمُهُنَّ مُشْهُرُ
 وَيَوْمًا عَلَى غَارَاتِ نَجْدٍ وَأَهْلِهِ وَيَوْمًا بِأَرْضِ ذَاتِ شَتٍّ وَعَرْعَرِ^(٢)
 يُنَاقِلُنَ بِالشُّغْطِ الْكِرَامِ أُولَى النَّهْيِ بَقَابِ الْحِجَازِ فِي السَّرِيحِ الْمُسِيرِ^(٣)
 يُرِيحُ عَلَيَّ اللَّيْلُ أَضْيَافَ مَا جِدَ كَرِيمٍ، وَمَالِي سَارِحًا مَالُ مُقْتَرِ^(٤)

إنَّ القراءة الفاحصة لهذا النصَّ توحى بحقيقة أبعاد الصراع الإنساني بشكل جلي، إذ يمكن كشف هاته الأبعاد من خلال الفواتح النسقية التالية :

أولاً : النسق الناقد لكيفية الأداء الإنساني ويمثله صوت العاذلة التي تلوم زوجها على فعل المغامرة والمخاطرة بالنفس. وهذا النسق، في حقيقته، يمثل رؤية المجتمع الجاهلي للسلوك الفردي الذي لا يستند إلى توظيف العقل أو الإدراك الواعي في التعامل مع موضوعات الحياة.

فلقد قدم الشاعر لنا إطاراً واضحاً لماهية العاذلة في هذا النصّ، فهي كثيرة اللوم للشاعر على فعاله؛ وهذا اللوم / الفعل الكلامي جاء نذيراً بخطورة النتائج المترتبة على فعل المجازفة بالنفس.

(١) كواسع: خيل تطرد إيلاً تكسها في أثارها.

(٢) الشت والعَرعر: نوعان من أشجار الجبال.

(٣) المناقلة: حسن نقل القوائم في سرعة السير. الشمط: الذي خالط سواد شعره بياض، وأراد بهم الفرسان نوي السن والتجربة.

(٤) يريح: يرد.

فالعاذلة، في هذا النصّ، معادلٌ نسقي لثقافة المجتمع الجاهلي في تعامله مع الخروج اللاواعي على العرف والعادة؛ وقد أرشدتنا اللغة الإشارية بطريقة غير مباشرة إلى دور الرقيب الاجتماعي ومحاولاته في ضبط الأحادي المتمرد على صوت المجموع.

وتسمهم الأسماء "ابنة منذر، وأمّ حسان"، في خدمة الفعل القولبي الإلحاحي للعاذلة، إذ إنّ هذين الاسمين يحملان دلالة الإنذار على شدّته والإحسان على كثرته، وهذه الدلالة الإشارية تتساقق تماماً مع صفة الإكثار في اللوم لدى العاذلة.

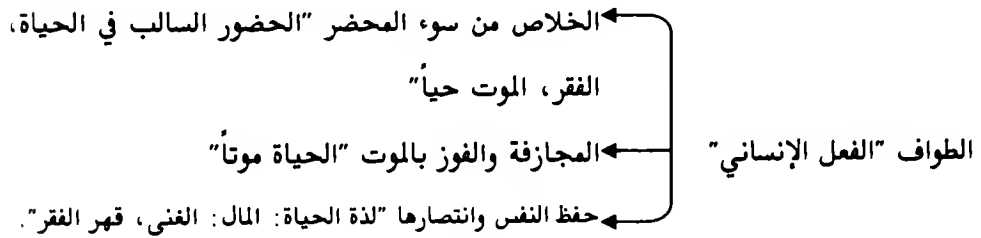
ثانياً: النسق المتحوّل الذي يطفئ على النصّ بكليّته من خلال تجلي الأنا المعتلّة المعتدّة بنفسها من أجل بناء/تأثيل عالمها الخاص، لذا فقد عرّف برديائف الأنا بأنها "الوحدة الدائمة التي تكمن وراء كلّ تغير، والمركز الذي يتجاوز الزمن، وأنها الشيء الذي لا يمكن تعريفه إلّا بحدود نفسه الخاصّة، ولكن بينما يكون من الممكن تحديد تغيرات "الأنا" موضوعياً، فإنّ ماهيتها لا يمكن أن تتحدّد على هذا النحو، فهي تحدّد نفسها بنفسها، وهي تحدّد نفسها من الداخل حينما تتجاوب تجاوباً فعالاً مع كلّ المؤثرات الخارجية"^(١). ويضمّر هذا النسق في بنيته فلسفة الشاعر الصعلوك تجاه الحياة بالتأكيد على ضرورة الفعل أو العمل وإيجابيته بدلاً من الاستسلام والركون إلى القول.

(١) نيقولاى برديائف، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة: علي أدهم، المنشورات الجامعة،

طرابلس، لبنان، ١٩٨٥، ص ٩١.

وهذا النسق المتشكل يكون ترميزاً إلى اللحظة الصدامية بين جدليتين :
الفعل/اللافعل، ثقافة الفرد/ثقافة المجتمع.

يرتبط الفعل الإنساني في ثقافة الشاعر الصعلوك بمفهوم القيمة، وهذه القيمة تعدُّ شيئاً ذا بال يقترن بالبحث عن المجد والسمو. وعندما يصطنع الصعلوك هذه القيمة أو يصنعها، فإنه يحاول جاهداً أن يجعلها ذات وظيفة إحلالية / استبدالية لثبات النسق الاجتماعي وجموده. ومن هنا، فقد تشدّرت مدلولات الفعل عند عروة في هذا النص، فالفعل يضحى حياةً للذكر من جهة "أحاديث تبقى والفتى غير خالد"، وتخليداً للإنسان بعد موته من جهة أخرى. لذا، فإن فعل الكرم يغدو عنصراً فاعلاً في مواجهة الفناء وقهر الزمن، كما يغدو الطواف مرحلة فعلية سامية للخروج من دائرة السلب إلى الإيجاب :



لقد كشف مسكوت هذا النص عن محاولة الشاعر وقصديته الواعية في خلخلة النسق القائم/صوت العاذلة "المجتمع"، لبناء نسقه الذاتي عن طريق إسكات اللوم المتعالي بالأمر والفعل المتعاليين أيضاً : "أقلّي عليّ اللوم ... ذريني ونفسي... ذريني أطوّف في البلاد...".

ولم يكتف الشاعر الصعلوك بهذا القدر في تقديم تصوّراته وإثبات أنساقه، وإنما نلاحظه يقدّم للمتلقّي حقائق واقعية عملية حتى يكتمل البناء النسقي لديه. إنّ نظام الصعلكة في ثقافة عروّة رهينٌ بصفة الإرادة والفعل، وعليه فإنّ نسق هذا النظام يلفظ من نسيجه أو فلسفته الصعلوك الخامل اللانتمّي :

لحى الله صعلوكاً إذا جنّ ليلُهُ مضى في المُشاشِ آلفاً كلّ مجزّر
يعدّ الغنى من دهره كلّ ليلة أصاب قراها من صديقٍ مُيسّر
قليل التماسِ المالِ إلّا لنفسه يَنَامُ إذا هو أضحى كالعريشِ المُجور

تقترن صورة الصعلوك السلبي في نصّ عروّة بصورة العاذلة في مفتتح النصّ، فكلاهما يعطّل قواه خوفاً من مجابهة إشكاليات الحياة، أو بمعنى آخر يغيب كلّ منهما قوة الفعل تجاه قوة الموت. فصورة العاذلة تشي بكثرة الكلام الذي لا يجدي من أجل إثبات الذات وديمومتها (قولٌ فاعل ينتفي فيه الفعل). وصورة الصعلوك السالب تعطي انطباعاً سالباً عن أنساق الصعلكة عندما يتصف الصعلوك بالعجز والضعف والخوف (العجز الفعلي).

ولكي يصحّح الشاعر نظرة النسق الاجتماعي إلى الحياة ومفرداتها، فإنّه يتخذ موقفاً ضدياً من صوت النسق الجمعي ليعيد تشكيله وفق رؤيته الخاصة.

إنّ الصعلوك العامل في الحياة هو الذي يصنع الحياة في رأي عروّة ويحقق جمالها وضيائها، وهكذا فإنّ "مفهوم الجمال عند هذا الشاعر الجاهلي يرتبط بالعمل القيم، فدامت الحياة قادرة على تحقيق هذا العمل فهي جميلة ومطلوبة، لكنها إنّ عجزت عن ذلك

فالموت أجمل منها بكثير، إن في مثل هذا الفهم سموً مبكراً لإدراك قيمة الوجود والعدم حقاً^(١).

وإذا ما غدا الفعل متصفاً بالجمال والضياء عند الشاعر الصعلوك، فإن في ذلك تسويغاً لمشروعية النسق وأحقيقته في السيادة وإزاحة النسق الراهن :

وَلِلَّهِ صَعْلُوكٌ صَفِيحَةٌ وَجْهُهُ كَضَوْءِ شِهَابِ الْقَابَسِ الْمُنْتَوِّرِ

تبدو مركزية العمل علامة إشهارية في بنية النسق الصعلوكي؛ لأن القوة تصبح مبدأ قارراً في رفض الانهزام، وسلاحاً نافعاً من أجل تحقيق انتصار الذات وولادة البطل المثال. وهكذا حاول الشاعر في هذا النص أن يثبت صحة فكره وفلسفته صوب الحياة (النسق المضيء) بفعل الصراع مع ثقافة المجتمع الرافض له ولأنساقه (النسق المظلم). وهو في صنيعه هذا يقوم بحركة مناوئة تطهيرية للفكر الجمعي الذي يكتفي بسياسة القول لا الفعل. فالكلام، عند الصعلوك، لا يصنع حياة أو كرامة للإنسان، وإنما الذي يعزّز من حقيقة وجود الذات هو العمل ومواجهة الموت بنشدان الموت.

٣-١ سلطة المركز "القيلة" / نغم دالهامش "الصعلوك"

وإذا كانت العاذلة في نصّ عروة تجسّد نموذجاً واضحاً لنقد النسق القبلي للشاعر الصعلوك على خروجه عن النسيج الجمعي السائد، فإن الشنفرى الأزدي يصور للمتلقّي، في أحد نصوصه، معلماً بارزاً من معالم الصراع بين الذات والآخر، يقول^(٢) :

(١) عبد القادر الرباعي، الصورة الغنية في النقد الشعري - دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد- الأردن، ٢٢، ١٩٩٥، ص ١٨٥.

(٢) المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، الطبعة العاشرة، ١٩٩٢، ص ص ١٠٨-١١٢.

أَلَا أُمُّ عَمْرٍو أَجْمَعَتْ فَاسْتَقَلَّتْ
وَقَدْ سَبَقْنَا أُمُّ عَمْرٍو بِأَمْرِهَا
بَعَيْنِي مَا أَمَسْتُ فَبَاتَتْ فَاصْبَحْتُ
فَوَاكِبِدَا عَلَى أَمِينَةٍ بَعْدَ مَا
فِيَا جَارَتِي وَأَنْتِ غَيْرُ مُلِيمَةٍ
لَقَدْ أَعْجَبْتَنِي لَأَسْقُوطًا قِنَاعُهَا
تَبِيتُ بُعِيدَ النَّوْمِ تُهْدِي غُبُوقَهَا
تَحُلُ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللَّوْمِ بَيْنَهَا
كَأَنَّ لَهَا فِي الْأَرْضِ نِسِيًّا تَقْصُهُ
أَمِينَةٌ لَا يُخْزِي ثَنَاهَا حَلِيلُهَا
إِذَا هُوَ أَمْسَى آبَ قَرَّةٍ عَيْنِهِ
فَذَقْتُ وَجَلَّتْ وَاسْبَكْرَتْ وَأُكْمِلْتُ
فَبِتْنَا كَأَنَّ الْبَيْتَ حُجْرَ فَوْقَنَا
بَرِيحَانَةٌ مِنْ بَطْنِ حَلْيَةِ نَوْرَتْ
وَبَاضَعَةٌ حُمْرِ الْقِسِيِّ بَعَثَتْهَا
وَمَا وَدَّعْتُ جِيرَانَهَا إِذْ تَوَلَّيْتُ
وَكَاثِلْتُ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ أَظَلَّيْتُ
فَقَضَّيْتُ أُمُورًا فَاسْتَقَلَّتْ فَوَلَّيْتُ
طَعِيعْتُ، فَهَبَهَا نِعْمَةَ الْعَيْشِ زَلَّيْتُ
إِذَا ذُكِرْتُ وَلَا بَذَاتِ تَقَلَّيْتُ ^(١)
إِذَا مَا مَشَيْتِ وَلَا بَذَاتِ تَلْفُيْتُ
لِجَارَتَيْهَا إِذَا الْهَدِيَّةُ قَلَّيْتُ
إِذَا مَا يُبُوتُ بِالْمَلْأَمَةِ حُلَّيْتُ
عَلَى أُمِّهَا وَإِنْ تَكَلَّمْتُكَ تَبَلَّيْتُ ^(٢)
إِذَا ذُكِرَ النَّسْوَانُ عَفْتُ وَجَلَّيْتُ ^(٣)
مَآبَ السَّعِيدِ لَمْ يَسَلْ أَيْنَ ظَلَّيْتُ
فَلَوْ جُنَّ إِنْسَانٌ مِنَ الْحُسْنِ جُنَّيْتُ
بَرِيحَانَةٌ رِيحَتْ عِشَاءً وَطَلَّيْتُ
لَهَا أَرْجُ مَا حَوْلَهَا غَيْرُ مُسْنَتِ ^(٤)
وَمَتْنٌ يَغْنَزُ يَغْنَمُ مِرَّةً وَيَشْمُيْتُ

(١) تَقَلَّتْ : تَبَغَضَتْ.

(٢) النَّسِي : الشَّيْءُ الْمَغْفُودُ الْمُنْسِي. تَبَلَّتْ : تَتَقَطَّعُ فِي كَلَامِهَا لَا تَطِيلُهُ.

(٣) النَّثَا : مَا أَخْبِرْتَ بِهِ عَنِ الرَّجُلِ مِنْ حَسَنٍ أَوْ سَيِّئٍ.

(٤) الْمُسْنَتُ : الْمَجْدُبُ.

خرجنا من الوادي الذي بين يشعل
أَمْشِي عَلَى الْأَرْضِ الَّتِي لَنْ تَضُرَّنِي
أَمْشِي عَلَى أَيْنِ الْغَزَاةِ وَبُعْدَهَا
وَأُمُّ عِيَالٍ قَدْ شَهِدَتْ تَقَوُّتَهُمْ
تَخَافُ عَلَيْنَا الْعِيْلَ إِنْ هِيَ أَكْثَرَتْ
وَمَا إِنْ بِهَا ضِنٌّ بَمَا فِي وَعَائِهَا
مُصْغِلِكَةُ لَا يَقْضُرُ السُّتْرُ دُونَهَا
لَهَا وَفْضَةٌ فِيهَا ثَلَاثُونَ سِنْحَفًا
وَتَأْتِي الْعِدِيُّ بَارِزًا يَصْفُ سَاقَهَا
إِذَا فَرَعُوا طَارَتْ بِأَبْيَضٍ صَارِمٍ
حُسَامٍ كَلَوْنِ الْمَلْحِ صَافٍ حَدِيدُهُ
تَرَاهَا كَأَذْنَابِ الْحَسِيلِ صَوَادِرًا
قَتَلْنَا قَتِيلًا مُهْدِيًا بِمُلْبَدٍ
جَزِينَا سَلَامَانَ بْنَ مُفْرَجٍ قَرَضَهَا
وَهْنِي، بِي قَوْمٌ وَمَا إِنْ هَنَاتُهُمْ

وَبَيْنَ الْجَبَا هِيَهَاتُ أَنْشَأْتُ سُرْبِي
لَأَنْكِي قَوْمًا أَوْ أَصَادِفَ حُمْتِي^(١)
يَقْرُبُنِي مِنْهَا رَوَاحِي وَغُذَوْتِي
إِذَا أَطْعَمْتَهُمْ أَوْ تَحْتِ وَأَقْلَسْتُ^(٢)
وَنَحْنُ جِيَاعٌ أَيُّ آلٍ تَأَلَّسْتُ^(٣)
وَلَكُنْهَا مِنْ خِيفَةِ الْجُوعِ أَبْقَسْتُ
وَلَا تُرْتَجَى لِلْبَيْتِ إِنْ لَمْ تُبَيَّسْتُ
إِذَا آتَسْتُ أَوَّلِي الْعِدِيِّ اقْشَعَرَّتْ^(٤)
تَجُولُ كَعَيْنِ الْعَائَةِ الْمُتَلَفَّسْتُ
وَرَامَتْ بَمَا فِي جَفْرِهَا ثُمَّ سَلَسْتُ^(٥)
جُرَازٍ كَأَقْطَاعِ الْغَدِيرِ الْمُتَعَسْتُ
وَقَدْ نَهَلْتُ مِنَ الدَّمَاءِ وَعَلَسْتُ^(٦)
جِمَارَ مَنْى وَسَطِ الْحَجِيجِ الْمَصَوْتُ
بَمَا قَدَمْتُ أَيْدِيَهُمْ وَأَزْلَسْتُ
وَأَصْبَحْتُ فِي قَوْمٍ وَلَيْسُوا بِمُنِيَسْتِي

(١) لأنكى: نكى العدو، أي أصاب منه.

(٢) أو تحت: أعطت قليلاً.

(٣) أي آل تألت: أي سياسة سامت.

(٤) الوفضة: جعبة السهام. السيف: السهم العريض النصل.

(٥) الجفر: كنانة السهام.

(٦) الحسيل: أولاد البقر.

شَفِينَا بَعْدَ اللَّهِ بَعْضَ غَلِيلِنَا وَعُوفٍ لَدَى الْمَعْدَى أَوَانَ اسْتَهْلَتْ^(١)
 إِذَا مَا أَتَنْتَنِي مِيْتَتِي لَمْ أَبَالِهَا وَلَمْ تَذُرْ خَالَاتِي الدَمُوعَ وَعُمُتِي
 وَلَوْ لَمْ أَرِمُ فِي أَهْلِ بَيْتِي قَاعِدًا إِذَنْ جَاءَنِي بَيْنَ الْعَمُودَيْنِ حُمُتِي
 إِلَّا لَا تُعَذِّنِي إِنْ تَشَكَيْتُ خُلَّتِي شَفَانِي بِأَعْلَى ذِي الْبُرَيْقَيْنِ غَدُوتِي
 وَإِنِّي لَحَلُّوْ إِنْ أَرِيدَتْ حِلَاوَتِي وَمَرُّ إِذَا نَفْسُ الْعَزُوفِ اسْتَمَرَّتْ
 أَبِي لِمَا آبَى سَرِيعُ مَبَاءَتِي إِلَى كُلِّ نَفْسٍ تَنْتَجِي فِي مَسَرَّتِي^(٢)

تتأسس جدلية الصراع في هذا النص عبر نسقين ضديين يجسدان موضوعة الرفض من خلال الحركة والفعل والموقف.

بدأ الشاعر قصيدته بـ "أَلَا" التي تشكل مفتاحاً أولياً يستفتح الشاعر بفعله مضمرة النسق الكلبي "أم عمرو"، إذ إننا نلاحظ "أم عمرو" رمز القبيلة تجمع عدتها وتستقل بذاتها رافضة احتواء النسق المضاد "الشاعر الصعلوك".

لقد فجعت "أم عمرو" / القبيلة/ النسق الأنثوي الشاعر بحدث الفراق واتخاذ قرارها بالرحيل؛ ولا شك في أن الإجماع يعني التفاف المجموع حول المبدأ الواحد الذي لا حيدة عنه، ومن ثم الاستقلال بالذات. فالقبيلة، إذن، تبدأ بحركة مناوئة للشاعر، وهي تحاول الاستقلال عنه، وقد أدت صيغ الأفعال الماضية "أجمعت فاستقلت، سبقتنا بأمرها...، فقضت أموراً فاستقلت فولت..."، دوراً وظيفياً في الدلالة على اكتمال حركية النسق الكلبي.

(١) المعدي: موضع العدو.

(٢) المباءة: الرجوع.

إن حركة النسق الكلي بدت، منذ مفتتح النص، منفعة قلقة لوجود أداة نسقية في داخلها تؤرقها وتقض مضجعها، فأسرع النسق بقصدية واضحة إلى فكرة الجمع -أي جمع أفراد القبيلة/الأدوات النسقية للالتفاف حول الثقافة/الفكر الخاص به، ومن ثم تجسيد حالة الاستقلال التي ركز عليها النسق مرتين: "أجمعت فاستقلت، فاستقلت فولت"، وكان النسق في هاته الحركة يستشعر في قرارة نفسه خطر الصوت الشاذ؛ فاتخذ قراره بالتخلي عنه وإشعاره بالوحدة والانعزال. "وما ودعت جيرانها إذ تولت".

فهذا النص يضع متلقيه لأول وهلة أمام ثيمة الضد بين المركزية والهامشية، إذ يسعى المركز إلى تحقيق ديمومته بحركتين أساسيتين هما: تحقيق حالة الانسجام بين المجموع الذي ينتمي إلى المركز /النظام أولاً، ومن ثم التخلص من الهامش الذي يحاول خرق النظام بفعل الرحيل.

ولأن النسق الكلي "أم عمرو: القبيلة، الأم الكبرى"، أراد تحقيق الانتفاء/الاغتراب للشاعر الصعلوك ابن القبيلة، فقد عدّ هذا الأمر عظيماً في عقل الشاعر فضخم نفسه/نسقه "جيرانها؛ سبقتنا..."، وجعل منه نسقاً جمعياً يتصادم مع نسق قبيلته التي لم تفعل قيمة العدل والمساواة بين أبنائها، الأمر الذي يجعل الذات المتصلة تتحول إلى "أنا" مستقلة غير آبهة بفكر الجماعة وميثاقها "فهبها نعمة العيش زلت".

وتأسيساً على هذا، فإن "النص الصعلوكي هو، تحديداً، انفجار الخروج على هذا الإجماع والممارسة الجماعية، وتأسيس الانبثاق الفردي في العالم، واختراقه من أجل تغيير نظام القيم وبنية العلاقات الاجتماعية والاقتصادية السائدة، وتدمير سلطة أصحاب المصلحة في ترسيخ النظام، من أجل تفكيك كلي لكل ما هو قائم سلطوي"^(١).

(١) كمال أبو ديب، الروى المقنعة - نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي - البنية والرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٥٨٠.

وأما الأبيات (٥-١٢) فإنها تشي بلحظة النقد النسقي الأنوي للنسق المتحرك القبيلة، إذ تكشف القراءة الفاحصة لهاته الأبيات عن فعلية التحول في الصورة النسقية للمجموع في نظر الشاعر راهناً:

فيا جارتِي وَأَنْتِ غَيْرُ مُلِيْمَةٍ إِذَا ذُكِرْتُ وَلَا بِذَاتِ ثَقُلْتُ

وتبدو ثنائية الثبات/التحول جلية في هذه الوحدة كما تصوغها ذاكرة الشاعر. فالقبيلة المغادرة تتحول إلى جارة بعيدة لا إلى أم حانية تستوعب ابنها وتحتويه. ولهذا يحدث التصادم بين صورتين للنسق الكلي: صورة ظاهرة يربطها السياق النصي بشكل مباشر تتعلق بحميمية العلاقة بين الشاعر وأم عمرو/القبيلة، وصورة أخرى تصادمية مسكوت عنها في جوانية الأبيات.

إن الزمن الماضي يقتزن لدى الشاعر بموقف الإعجاب من عالم النسق الجمعي، فالفرد فيه غير ملام والوشيجة بين مكونات هذا النسق قائمة على الود واحترام القدرات. ولهذا فإننا نرى الشنفرى يركز في هاته البرهة على مفهوم "التوحد" في إطار الأسرة من خلال صورة الزوجة البارة بزوجها الرحيمة بجيرانها، وهي تبني عالم المثل والأخلاق:

لَقَدْ أَعْجَبْتَنِي لَأَسْقُوطاً قِنَاعُهَا إِذَا مَا مَشَتْ وَلَا بِذَاتِ ثَلَفْتُ
تَبَيْتُ بُعِيدَ النَّوْمِ تُهْدِي غُبُوقَهَا لَجَارَتِهَا إِذَا الْهَيْدَةُ قَلَّتْ

لقد كانت أم عمرو، ماضوياً، فاعلة في حركتها ووجودها وباعثة على الحياة وضرورة البقاء الإنساني، إنها نسق إيجابي هدفه بناء عالم إنساني يتسم بالجمال والكمال على حد سواء. وأما سيرورة التحول فقد تجلت في حالة الكينونة في الزمن الحاضر، وهو زمن القطيعة

المعرفية أو التضاد النسقي بين النسق المؤنث/الجمعي، والنسق الفحولي المذكر/الشاعر وهذا الزمن الحالي هو في حد ذاته نقدٌ مبطن/داخلي في شيفرة الأبيات نفسها، إذ يكشف الشاعر أو تكشف لغته عن طبيعة التحول الذي أصاب عالم المثل التي كانت في حيزين النسق الجمعي.

ويبدو أن حالة الاتساق والتوافق بين الأنا والآخر كانت منحصرة بموقف الإعجاب النفسي بالفعل والصورة المتشكلة عند النسق الجمعي، بيد أن هذا الإعجاب تحول إلى النقيض عندما بدا النسق المؤنث في اللحظة الآنية ساقط القناع "لا سقوطاً قناعها" فارض سلطته أو سلطة الردع التي تحد من حرية أبنائه "وأنت غير مليمة إذا ذكرت ولا بذات تقلت، أميمة لا يخزي نثاها حليلها إذا هو أمسى آب قرّة عينه ... مآب السعيد لم يسل أين ظلّت".

إن هذا التحول للمفاهيم المطلقة في بنية النسق الأنثوي، في رؤية الشاعر، حدا به إلى تشكيل نسق الصعلكة المتفرد بثقافته وعالمه. ولعل أولى تجليات القدرة الذاتية تتمظهر في الأبيات (١٣-١٨):

فَبِتْنَا كَأَنَّ الْبَيْتَ حَجْرٌ فَوْقَنَا	بَرِيحَانَةٌ رِيحَتْ عِشَاءً وَطُلَّتْ
بَرِيحَانَةٌ مِنْ بَطْنِ حَلِيَّةٍ نَوَّرَتْ	لَهَا أَرْجُ مَا حَوْلَهَا غَيْرُ مَسْنُوتٍ
وَبِاضَعَةٍ حُمْرِ الْقِسِيِّ بَعَثْتُهَا	وَمَنْ يَغْرُزُ يَغْنَمُ بَرَّةً وَيَشْمُوتُ
خَرَجْنَا مِنَ الْوَادِي الَّذِي بَيْنَ مَشْعَلٍ	وَبَيْنَ الْجَبَاهِيَّاتِ أَنْشَأْتُ سَرِبَتِي
أَمْشِي عَلَى الْأَرْضِ الَّتِي لَنْ تَضُرَّنِي	لَأَنْكِي قَوْمًا أَوْ أَصَادِفُ حُمُتِي

تصوّر هذه الأبيات حركة الأنا وفاعليتها في الوجود الإنساني، فهي تشكّل نظاماً جمعياً مغايراً لنظام النسق الكلي. لذا فإنّ الأنا، كما يبدو، تتولى قيادة المجموع نحو هدف منشود "ومن يغز يغنم مرة ويشمت".

ولاشك في أن قانون المغامرة أو البطولة هو الملمح الأبرز في النظام النسقي الأنوي، إنّه نظام فحولي/ نقيض للنظام الأنثوي يحاول أن يقرّر حضوره بوصفه بديلاً للنظام الأنثوي الغائب/أم عمرو.

إن صورة "الأنا" تكشف في هذه الأبيات عن ذات ممثلة مألوفة لفضاء المكان بأفعالها وتحركاتها، فهي تندغم في إطار المجموع لتغيير المعايير السائدة وتحقيق تفوق الذات وانتصارها.

ولكي يعرّز الشاعر حقيقة تقويض النسق الأنثوي فإنه يعرض لنا مفهوماً من القيم جديداً لـ "الأمومة" في النسق الفحولي :

وَأُمُّ عِيَالٍ قَدْ شَهِدَتْ تَقَوُّتَهُمْ إِذَا أَطْعَمْتَهُمْ أَوْ تَحَتَّ وَأَقْلَسَتْ

فإذا كانت "أم عمرو"، قامة لإرادة أبنائها أو لصوت الذات المخالفة، فإن الرجل في النسق الجديد يتحول إلى أم رؤوم تحنو على المجموع المتوحد وتحفظ كيانه وحياته. ومن هنا، فإن استطراد الشنفرى في توصيف صورة "الأم" في نسق الصعلكة يدلّ بطريقة إيحائية على وظيفة القائد/المسؤول تجاه المجموع، حيث تنعدم التفرقة واللامساواة ويندغم الواحد في الكل والكلّ في الواحد. ونتيجة لهذا يحسّ الفرد العامل في إطار الجماعة بقيمته وتميّزه لاسيما عندما يجعل من نفسه مرآة للآخر في الفاعلية. وهكذا "يؤكد الإنسان حريته

ومسؤوليته عن طريق الفعل، فيأخذ على عاتقه تبعة وجود يحققه في الخارج، ويضع أما، أنظار الآخرين ذاتاً مرئية يحكم عليها الجميع^(١).

وتُجلى الضدية بين أم عمرو/أم عيال في هذا النص قضية مركزية في التجربة الإنسانية وهي قضية الحس بالعدم والوجود للفرد في إطار النسق الجمعي. فأم عمرو، كما أبان الدارس، أدت دوراً قمعياً في استلاب رأي الشاعر الذي يشعره بعدمية وجوده: "وما ودعت جيرانها إذ تولت ... وقد سبقتنا أم عمرو بأمرها"، وهذا العمل يجعل الفرد يعيش مرحلة الهامشية وتجريد الذات من فاعليتها. ولهذا بدت صورة أم عمرو في حدقة الشاعر صورة سالبة تنسم بالتحول والخوف والخمول، الأمر الذي يجعلها متضادة مع صورة (أم عيال : نسق الصعلكة) التي تبدو في حيوية ونشاط لا مثيل له، وهي فضاء المكان بالحركة والفاعلية حيث يشعر الفرد بوجوده في هذه الحياة، وتندغم الفردية بـ "النحنية" وتتحوّل الهامشية إلى مركزية فاعلة.

إن التمايز بين الصورتين النسقيتين أم عمرو/أم عيال يغدو، في رؤية الشاعر، إظهاراً قصدياً واعياً لسلسلة من المفاتيح الضدية : السلب/الإيجاب، والخمول/العمل، والاستلاب/الإعزاز، والنظام الزائف/النظام الفعلي، والأنوثة/الذكورة (القدرة على التشكل)، وهذه المفاتيح المنداحة في بنية النص الصعلوكي تعد موضوعات جد مهمة في الوعي الإنساني، وعلى تماس مباشر بمعرفة الإنسان لحقيقة الوجود وأشكال الصراع فيه.

ويؤدي قانون الهامشية في عرف الصعلوك إلى سعي دؤوب لإثبات الذات وحفظها عن طريق إبراز صورتين للقوة : القوة القولية بتحدّي النظام الوضعي القائم وإهماله وتجاوز

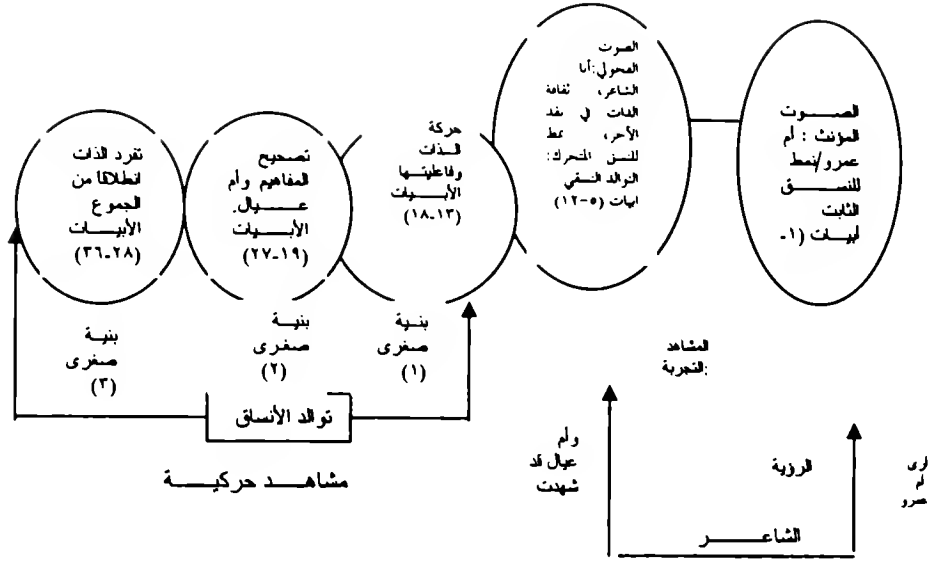
(١) زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، الفجالة-القاهرة، د.ت، ص ٤٢.

قيمه ومرجعياته، وهو ما يمكن أن نسميه الآن بالموقف الإيديولوجي تجاه نظام بعينه، وقوة فعلية جسدية تتمثل في قهر الخوف بالمغامرة وعشق الموت كما رأينا في قراءة النص السابق. ونتيجة لهذا الموقف الإيديولوجي للشاعر تجاه أم عمر (القبيلة)، نلاحظ طبيعة التوالد أو الانبثاق النسقي لصورة الفرد الفاعل المهمش في إطار المجموع (الأبيات ٢٨-٣٦):

قَتَلْنَا قَتِيلًا مَهْدِيًا يَمْلُبُ دِ جَمَارَ مَنْى وَسَطَ الْحَجِيجِ الْمُصَوِّتِ
جَزَيْنَا سَلَامَانَ بْنَ مُفَرَّجٍ قَرَضَهَا بِمَا قَدُمْتُ أَيْدِيَهُمْ وَأَزَلَّتْ
وَهْنِي، بِي قَوْمٍ وَمَا إِنْ هَنَاتُهُمْ وَأَصْبَحْتُ فِي قَوْمٍ وَلَيْسُوا بِمُنِيَّتِي

لقد سبقت الإشارة من قبل الدارس إلى ظاهرة لافتة للنظر في نص الصعلكة وفي غيره من نصوص الشعر الجاهلي التي يعلي فيها الشاعر من قدر الذات وقدرتها، وأعني بها ظاهرة التوالد النسقي للصور في حيز القصيدة الواحدة. أي أن النص الشعري يتكون في جوهره من مجموعة بنى نسقية ذات إشارات دالة وعلائق واضحة، ففي هذا النص، مثلاً، تتضح للمتلقي طبيعة التوالد النسقي من خلال صورة أم عمرو، والتي يمكن الإشارة إليها بالرمز (أ)، وهي تجسد بنية كبرى ثابتة ومستقلة في داخل النص، وفي إطارها الزمني (الكان والكائن)، وصورة النسق الصعلوكي الذي تتشدر بنيته الكبرى (النواة) إلى وحدات (أنوية) صغرى متولدة متحركة تنسجم وصورة النسق الصعلوكي. وهذا يعني أن البنية الكبرى تبدأ في نسق "الأنا" بصوت الشاعر: "فيا جارتِي وَأَنْتِ غَيْرُ مُلِيْمَةٍ..."، وتتبعها البنى الصغرى:

أ- فَبِتْنَا كَأَنَّ الْبَيْتَ حَجَرٌ فَوْقَنَا...، و ب- وَأُمُّ عِيَالٍ قَدْ شَهِدَتْ تَقُوَّتَهُمْ، و ج- قَتَلْنَا قَتِيلًا مَهْدِيًا يَمْلُبُ...". وهذا ما توضحه الترسيمية التالية:



تشكل البنى النسقية الصغرى (الم تولدة) محاولة جادة من قبل الشاعر لتعزيز وجوده في المكان، فإذا كانت (أم عمرو) تغادر المكان هرباً من مواجهة الواقع (حقيقة الوجود)، فإن الحياة أو مفهوم البقاء عند الشاعر الصعلوك يستوجب ثباتاً والتصاقاً بحدود المكانية. وعندما تتجرد النفس الإنسانية من هاجس الخوف/الموت بفعل المواجهة والمغامرة، فإنها تجذر إذًا سلطتها في المكان (الحياة)، ويضحى بناء المستقبل الحافل بالحياة هدفاً غائياً لها :

إذا ما أتتني ميثتي لم أباليها ولم تدر خالاتي الدموع وعمّيتي
ولو لم أرم في أهل بيتي قاعداً إذن جاءني بين العمودين حمّيتي

إن صورة الأنساق المتوالدة في نص الشنفرى هذا توحى للمتلقى بسؤال عميق في التجربة الإنسانية منذ القدم وحتى الآن وهو : كيف نعيش الحياة؟ أو كيف نشبت وجودنا؟ .

ولاشك في أن مفهوم الرفض في فلسفة الشاعر الصعلوك هو القيمة الكبرى لصنع العالم الذي تتضخم فيه الذات بعد التوحد بالمجموع، فتصبح الذات وفقاً لمفهوم الرفض هذا قادرة على خلق سلطتها المضادة انطلاقاً من العمل الخلاق في إطار المكان.

فانخراط الشاعر في واقع التجربة الحالية عزز في داخله عامل الثقة بالنفس للخروج من إसार الضعف والانهمام إلى حقيقة الفاعلية ومحو الآخر "العدو". فتوحد الشاعر في روح الجماعة أهله، والحال هذه، إلى مواجهة الشر وإرضاء الذات بإعادة الحقوق إلى أصحابها. ومن هنا تتمرأ الجدلية الضدية بين فعل "الرؤية" في مفتتح النص "أرى أم عمرو أجمعت فاستقلت..."، وفعل المشاهدة في قوله "وأُم عيال قد شهدت تقوتهم..."، إذ إن فعل الرؤية يمثل في يقينية الشاعر الوجه الحقيقي لموقف القبيلة منه. ولم يأت فعل الرؤية هذا إلا بعد أعمال للعقل والنظر معاً في كشف فداحة المأساة التي وقع فيها الشاعر. فالرؤية تعطي الشاعر انطباعاً بهروب النسق القبلي/أم عمرو من مرآة الحياة، الواقعية إلى المجهول المطلق وتحقيق التلاشي، بينما يشي فعل المشاهدة بالسلوك الفعلي للفرد في هذا الوجود والتناهي في المجموع قصد بعث الذات وتحقيق تفردها.

وإذا كانت رؤية الشاعر في بداية النص لصيقة بموضوعة "الرحلة" التي توحى بانفلات الذات من المكان (الحياة) ورحيلها عن الواقع الحالي، فإن المشاهدة في مشهد الصعلكة تجعل الشاعر يصنع "الرؤية" و "الرؤيا" في آن واحد.

ولهذا تتماهى الرؤية الراهنة بفعل "القتل : الدم" -أي القتل الذي يكون في سبيل انبعاث الحياة وتحقيق الأمان للنفس الإنسانية حاضراً ومستقبلاً، وهو ما لم يتحصّل للشاعر في حدث الرؤية الأول.

ويقدم الشنفري في هذا النص رؤية خاصة لمفهوم الانبعاث من الموت /اللاشيء في الحسّ الإنساني عن طريق الحركة والفعل (الآن) وتشكيل الحلم انطلاقاً من الراهنية. ولا غرو في أن مثل هاته الفلسفة للذات المتصلكة لا تنكشف إلاّ بالقراءة الفاحصة لمداخل النص الصعلوكي، الذي تتضمن بنيته الداخلية أنساقاً متضادة متصارعة توضح لتلقيها موقف الإنسان القديم من إشكالية العدم والوجود.

ولهذا فقد وقع أحد المتلقين لنص الشنفري هذا في حيرة صريحة عندما قدم قراءة سطحية تذوقية للتائية ففهم صورة المؤنث على أنها المرأة أو الحبيبة الحقيقية للشاعر. ليقول : "ولسنا نملك أمام غموض حياة الشنفري أن نحدّد نوعية العلاقة التي تربطه بها في الواقع: هل كانت محبوبه له حالت ظروف حياته دون الاقتران بها؟ أم أنها حبيبة تزوجها وسكن إليها رداً من الزمن حتى اضطرت إلى الانفصال عنه؟ ذلك شيء لا يمكن القطع به، وكلّ ما يمكننا هو الحدس بأن أميمة كانت زوجاً له؛ لأنه خلال تصويره لحياته معها لمس كثيراً من جوانب حياتها البيئية الخاصة التي يتعذر معرفتها إلاّ لشخص لصيق بها^(١).

(١) محمد عبدالعزيز الموافي، رؤية جديدة لقصيدة قديمة، جذور "التراث"، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد الثاني، سبتمبر ١٩٩٩، ص ١١٠.

١-؛ فوقية الأنثى / دونية الفحل :

وينبثق عن تمركز الضد في القصيدة الجاهلية ولادة الذات المتعالية التي ترى في تفوقها على الآخر -الخصم، تأسيساً لنسقتها الفردي وجعله محوراً فاعلاً في وجود المجموع. يقول عنتره^(١):

طَبُّ بِأَخْذِ الْفَارِسِ الْمُسْتَلْتَمِ ^(٢)	إِنْ تَغْدُ فِي دُونِي الْقِنَاعِ فَإِنِّي
سَمَحٌ مُخَالِقَتِي إِذَا لَمْ أَظْلَمِ	أَتْنِي عَلَيَّ بِمَا عَلِمْتَ فَإِنِّي
مَرٌّ مَذَاقَتِهِ كَطَعَمِ الْعَلَقِ ^(٣)	فَإِذَا ظَلُمْتُ فَإِنْ ظَلَمِي بِاسْلُ
رَكَدَ الْهَوَاجِرُ بِالْمَشُوفِ الْمُغْلَمِ ^(٤)	وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمَدَامَةِ بَعْدَمَا
قُرِئْتُ بِأَزْهَرِ فِي الشَّمَالِ مَقْدُمِ ^(٥)	بِزَجَاجَةٍ صَفراءِ ذَاتِ أَسْرَةٍ
مَالِي، وَعَرْضِي وَافِرٌ لَمْ يُكَلِّمْ	فَإِذَا شَرِبْتُ فَإِنِّي مُسْتَهْلِكٌ
وَكَمَا عُلِفَتْ شِمَائِلِي وَتَكَرَّمِي	وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصُرُ عَنْ نَدَى
تَعَكُّوْ فَرِيصَتُهُ كَشَدَقِ الْأَعْلَمِ ^(٥)	وَحَلِيلِ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مَجْدَلًا
وَرَشَاشٍ نَافِذَةٍ كُلُّونِ الْعَنُودِ	سَبَقْتُ يَدَايَ لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ
إِنْ كُنْتُ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي	هَلَا سَأَلْتُ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ
تَهْدِي تَعَاوُرَهُ الْكُمَاةُ مُكَلِّمِ	إِذَا أَزَالَ عَلَى رِحَالِهِ سَابِحِ

(١) ديوان عنتره، تقديم وترتيب وشرح : عبدالقادر محمد مايو، مراجعة : أحمد عبدالله فرهود، دار القلم

العربي، حلب، ط١، ١٩٩٩، ص ص ٢٢٩-٢٣٢.

(٢) تغدفي: ترسلي.

(٣) المعلم: الدينار.

(٤) المقدم: خرقة تشد على فم الإبريق.

(٥) تمكو : تصفر بالدم وتصوت.

طَوْرًا يُجَرِّدُ لِلطَّعْمَانِ وَتَارَةً
يُخْبِرُكَ مِنْ شَهْدِ الْوَقِيعَةِ أَتْنِي
يَأْوِي إِلَى حَصْدِ الْقَسِيِّ عَزْمُ
أَغْشَى الْوُغَى وَأَعِيفُ عِنْدَ الْمَغْنَمِ

.....

وَمُدْجَجُ كَرِهِ الْكَمَاءِ نِزَالُهُ
جَادَتْ يَدَايَ لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ
بِرَحِيْبَةِ الْفَرْعَيْنِ يَهْدِي جَرْسَهَا
فَشَكَّكَ بِالرَّمْحِ الْأَصَمِّ ثِيَابَهُ
فَتَرَكَّهُ جَزَرَ السَّبَاعِ يَنْشُنُهُ
وَمَشَكَ سَابِغَةً هَتَكَتُ فُرُوجَهَا
رَبَذَ يَدَاهُ بِالْقِدَاحِ إِذَا شَتَا
لَا رَأْنِي قَدْ نَزَلْتُ أُرِيدُهُ
فَطَعَنْتُهُ بِالرَّمْحِ ثُمَّ غَلَوْتُهُ
عَهْدِي بِهِ شَدَّ النِّهَارِ كَأَنَّمَا
بَطَلَ كَانَ ثِيَابَهُ فِي سَرْحَةٍ
يَا شَاةَ مَا قَتَصَ لَنْ حَلَّتْ لَهُ
فَبِعُثْتُ جَارِيَتِي فَقُلْتُ لَهَا اذْهَبِي

لَا مَعْنَى هَرَبًا وَلَا مُسْتَسْلِمًا
بِمُتَقَفٍّ صَدَقَ الْقَنَاءَ مُقَمَّرًا
بِالْلَيْلِ مُعْتَسَسَ السَّبَاعِ الضَّرْمُ
لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمَحْمُومٍ
مَا بَيْنَ قَلْبِهِ رَأْسِهِ وَالْمَغْصَمُ
بِالسَّيْفِ عَنْ حَامِي الْحَقِيقَةِ مُعْلَمُ
هُنَاكَ غَايَاتِ التَّجَارِ مُلَوَّمُ
أَبْدَى نَوَاجِذَهُ لَغَيْرِ تَبَسُّمٍ
بِمُهْنَدٍ صَافِي الْحَدِيدَةِ مَخْذَمُ
خُضِبَ الْبَنَانُ وَرَأْسُهُ بِالْعِظْمِ
يُحْذَى نِعَالُ السَّبَبِ لَيْسَ بِتَوَكُّمٍ
حَرُمْتُ عَلَيَّ وَلَيْتَهَا لَمْ تَحْضُرْ
فَتَجَسَّسِي أَخْبَارَهَا لِي وَأَعْلَمُ

(١) برحبية الفرعين : أي بطعنة وساعة مخرجي الدم.

(٢) المشك: الدرع.

(٣) ربذ يده: أي سربع البيدين خفيفهما.

(٤) المخذم: القاطع.

(٥) الجدابة: الغزالة الصغيرة.

والشاة مُمَكَّنَةٌ لَنْ هُو مُرْتَمٍ
والكفرُ مَخْبُئَةٌ لِنَفْسِ الْمُغَمِّ
إِذْ تَقْلَصُ الشَّفَتَانِ عَنْ وَضَحِ الْقَمِّ
غَمَرَاتُهَا الْأَبْطَالُ غَيْرَ تَغْمُغُمُ^(١)
عَنْهَا وَلَكِنِّي تَضَاقِقُ مُقَدَمِي

قَالَتْ رَأَيْتُ مِنَ الْأَعَادِي غَرَّةً
نُبِيتَ عَمْرًا غَيْرَ شَاكِرٍ نِعَمَتِي
وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عَمِّي بِالضَّحَى
فِي حَوْمَةِ الْمَوْتِ الَّتِي لَا تَشْتَكِي
إِذْ يَتَقَوْنَ بِي الْأَسِنَّةُ لَمْ أَخِمْ

.....

يَتَذَامُرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُذْمَمٍ
أَشْطَانُ بَثْرِ فِي لَبَانِ الْأَدْهَمِ
وَلَبَانِهِ حَتَّى تَسْرُبِلَ بِالْأَدَمِ
وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحْمُغُمُ^(٢)
وَلَكِنْ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامُ مَكْلَمِي
قِيلَ الْفَوَارِسِ وَنِكَ عِنْتَرُ أَقْدِمِ
لُبِي، وَأَحْفَزُهُ بِرَأْيِ مُبْـسَرَمِ
مَا قَدْ عَلِمْتَ وَبَعْضُ مَا لَمْ تَعْلَمِي
وَزَوْتُ جَوَانِي الْحَرْبِ مَنْ لَمْ يُجْرِمِ
لِلْحَرْبِ دَائِرَةً عَلَى ابْنِي ضَمَضِمِ
وَالْأَازِرِينَ إِذَا لَمْ الْقَهْمَادَمِي
جَزَرَ السَّبَاعِ وَكُلُّ نَسْرِ قَشْعَمِ

لَا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَفْعُهُمْ
يَدْعُونَ عِنْتَرَ وَالرَّمَا حُ كَأَنَّهَا
مَازَلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثَغْرَةٍ نَحْرِهِ
فَازَرُوا مِنْ وَقَعَ الْقَنَا بَلَابَانِهِ
لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمَحَاوِرَةُ اشْتَكَى
وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَهَا
ذُلُّ رِكَابِي حَيْثُ شَتْتُ مُشَايَعِي
إِنِّي عَدَانِي أَنْ أَزُورِكَ فَاعْلَمِي
حَالَتْ رِمَاحُ ابْنِي بَغِيضٍ دُونَكُمْ
وَلَقَدْ خَشِيتُ بَأْنَ أَمُوتَ وَلَمْ تَذُرْ
الشَّامِي عِرْضِي وَلَمْ أَشْتُمْهُمَا
إِنْ يَفْعَلَا فَلَقَدْ تَرَكْتُ أَبَاهُمَا

(١) التغمغم: الصوت الخفي المختلط.

(٢) التحمغ: الصوت الخفي.

تسمح هذه الأبيات المجتزأة من معلقة عنتره بكشف جدلية الصراع النسقي وتمظهراته ما بين سلطتين : سلطة الفرد /عنتره الذي يسعى إلى تشكيل نسقيته عبر الفعل البطولي، وسلطة الآخر/الخصم (المنظومة القيمية الاجتماعية).

فالتحليل الثقافي لبنيات هذه الأبيات يُجَلِّي للمتلقي ثقافة الشاعر الواعية بالأسر التي يقوم عليها نظام القبيلة في المجتمع الجاهلي في تعامله مع الفرد. ويأتي إحساسُ الشاعر باستلاب هذا النظام الجمعي لحريته من حيث النسب واللون مدخلاً لتعرية الفكر النسقي الجمعي، وتحديد مدخلات التعامل معه.

ويبدو الصراع واضحاً بين الفرد /الشاعر وطيوف الآخر (النسق الجمعي) على النحو

الآتي :

أ- صراع الشاعر مع المفاهيم المبتوثة في ثقافة الفكر القبلي، وعلى رأسها مفهوم الظلم الاجتماعي الذي يتوجس منه الشاعر رغبة كما بدا في الأبيات. فالشاعر يتمنى أن تثني عليه محبوبته عبله، وفكرة الثناء هذه متصلة بمعنى الشكر الذي يريده الشاعر كاعترافٍ أوليٍّ بوجوده وفاعليته؛ لأن المحبوبة تعلم جيداً مدى بلائه وقوته وأخلاقه كي لا تتستر عنه بوصفه إنساناً غريباً. ويمضي الشاعر في تأسيس قيمة الرفض لظلم النسق الجمعي من خلال إظهار هذه القيمة التي تكتنزها لغة النص أولاً، ومن ثم تبني المفاهيم النسقية نفسها للنسق الجمعي كالانتقام لكرامة الذات " فإذا ظلمتُ فإنَّ ظلمي باسلٌ..."، والإحساس بقيمة الانتشاء في شرب الخمر والكرم /إقامة الحياة كما يفعل عليه القوم "فإذا شربت فإبني مستهلك ... مالي وعرضي... وإذا صحت فما أقصر عن ندى...".

ب- ولكي يثبت الشاعر هويته ويؤكد تفوق نسقه الذاتي، فإنه يوظف ذاكرته في سرد صور من ألوان بطولته. ومن هذه الصور التي يتجلى فيها الوعي السردى عند الشاعر مصرع زوج الغانية أمام قوة الفرد، واختيار الشاعر لزوج الغانية هنا يعبر عن فكرة مركوزة في نفس الشاعر، وهي تأكيد فكرة القوة المطلقة التي لا توازيها قوة في رؤيته. فالزوج البطل عندما يخوض المعركة فإنه يأخذ على عاتقه مسؤولية الدفاع عن قيمة الجمال والحياة /الغانية، نظراً لوجود من يذكره بمتعة الحياة فيقاتل قتالاً مستميتاً. وهزيمة عنتره لهذا البطل توحى بنزوعه إلى حس التملك لهذه الغانية /رمز الحياة والمتعة، وإلى أنه حقيق بها وبالدفاع عن عالمها. ولهذا، فإنَّ الشاعر متخوف من

نكران المحبوبة التي تنتمي إلى النسق الجمعي لجهد العمل/اليد "عجلت يداي" بتجاهله والادّعاء بعدم معرفته، فنلاحظه يتخذ من المجموع شاهداً على نعمة الفعل: هلاً سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمسي

ونلاحظ الشاعر يحضّ محبوبته على السؤال عن أدائه البطولي وسلوكه الفردي في الحرب، والحض على السؤال دالٌّ على شوق الشاعر إلى إقناع مفردات النسق الجمعي بخصوصية النسق الفردي، وأنه يتسم بالأخلاق والقيم المعرفية التي تؤهله لأن يأخذ مكانته في إطار المجموع ويضحي فرداً مميزاً: يخبرك من شهد الواقعة أنّني أغشى السوغي وأعفُ عند المغنم

ويحاول الشاعر أن يضيف على نسقه هالة من الألق البطولي الخارق بفعل القصّ. فتستحضر لنا ثقافته صورة البطل المدجج بالسلاح عندما كره الأبطال لقاءه فتصدّى له عنقرة دون خوف تاركاً إياه طعاماً للسباع. وتدوّن ذاكرته أيضاً صورة حامي الحقيقة الذي يتخذ علامة تشهره في الحرب كدليل على شجاعته واستماتته في الدفاع عن ماله وعرضه. إذ يحطم عنقرة درع ذلك البطل المعروف بكرمه وغناه مسجلاً انتصاره عليه.

إن سيطرة فكرة القتل في لغة الشاعر تعد تطهيراً للمدنس (لون الشاعر: العبد) في رؤية النسق الثقافي الجمعي، ولذلك فإننا نرى الفرد (العبد) يصنع ما لا يصنعه الأحرار الأبطال في الحرب. فهو يتحدى ويواجه ويقتل الكرام من الأبطال "ليس الكريم على القنا بمحرّم". بل إن هذا الفرد المستلب يتحول إلى الموت نفسه الذي

يخطف رقاب السادة من الأبطال "حامي الحقيقة" ليعزز سلطة نسقه الذاتي وعلوه على غيره من الأبطال في إطار النسق الجمعي " فطعنته بالرُمح ثم غلّوته...".

ج- وتتضمّن ذات الشاعر تدريجياً عندما تشعرنا بأنها صاحبة نعمة تكفر من قبل الأسياد " نُبئت عمراً غيرَ شاكِرٍ نِعْمَتِي". فالذات توجه رسالة للمجموع بتفوقها على الرغم من إحساسها بالنفي والاعتراب، وهو -أي الشاعر- يحاول محو سلبية الوحدة والاعتراب بتحقيق التميز والإبداع عبر أداة الثقافة "الخيّل، والإبل"، التي تفرض وجود الفرد المغترب في فضاء النسق الجمعي الذي يشهره ويعترف به ويفعله البطولي "يدعون عنتر...".

ويمكن أن نرى في ضوء سياق الحديث عن تضخم ذات الشاعر قدرة الشاعر على الاستغناء عن الجمال/المكافأة-المحبوبة في حيز النسق الجمعي في سبيل الدفاع عن عرضه بحيث تصبح رغبة الانتقام من الآخر "ابني بغيض وابني ضمضم" عملاً مقدساً ونبيلاً متفوقاً على ثقافة العشق:

إِنِّي عِدَانِي أَنْ أَزُورِكَ فَأَعْلَمُنِي مَا قَدْ عَلِمْتَ وَبَعْضُ مَا لَمْ تَعْلَمُنِي

لقد وجدت الذات النسقية للشاعر نفسها وسط كم هائل من الأعراف والإيديولوجيات التي لا تعترف بهوية الذات المهْمَشَة، لذا فإن هذه الذات تبدأ بحركة التمرد على منظومة النسق الجمعي بتقمص مبادئه وأفكاره في الحياة (الكرم والبطولة) لإقامة النسق الاستعلائي.

وهذا النسق الاستعلائي للذات هو الذي يجعلها قادرة على نفي النقص والغياب بدلاً من ذلك بالتمكك والكمال وديمومة الحضور. إذ إن "استمرار الحضور يولد في النفس عادة الرؤية، والعادة إيقاع العموم في الحياة، لذا تمر بطيئة الوقع

خاملة الذكر، ولا يكسر رتابتها إلا حافزٌ من الخصوصية يستشعر قيمتها وأهميتها. من هنا يصبح الغياب تحطيماً لعادة الحضور، وتحريكاً لنوازع الشوق^(١).
ولذلك، فإن تحليل البنى النسقية في نسيج النص الشعري الجاهلي تستأهل قراءة عارفة بأبعاد الرمز والصور الدالة داخل هذه البنى، فالشاعر الجاهلي يتخذ الرمز أداة فاعلة عندما يريد أن يبعث بقضية تؤرقه أو موقف يثبت فيه رؤيته تجاه أي حدث كوني.

١-٥ غياب الأنثوي / حضور الفحولي :

لقد قرأنا شعرنا القديم قراءات جديدة ومتعددة من قبل النقاد ووفق مناهج متعددة أيضاً^(٢)، ولا شك في أن هذه التعددية تسهم في إثراء النص الشعري من جهة وتؤدي إلى حقيقة الرمز اللامتناهي في بنية النص مما يجعل القصيدة نابضة بالحياة قادرة على الإحياء بفعل العملية القرائية الجادة.
وعندما يتحدث الدارس عن هيمنة النسق وسلطته في داخل القصيدة الجاهلية، فإن هذا يعني أن نحاول أو نحاول درسنا النقدي الجديد قراءة الشعر الجاهلي قراءة نسقية تأويلية انطلاقاً من رموزات اللغة المشكلة للنص، ومن خلال ثقافة الشاعر نفسه وخبرته بقضايا التجربة الإنسانية والوجود الإنساني. فالنص الشعري الجاهلي، إذن، عالم من الأنساق المتداخلة والمتضادة في آن، وهذه الأنساق في تداخلها وتصادمها تمثل إطاراً واضحاً لموضوعة القطبية في الحياة : الأنا (الإنسان)، والآخر على تعدد إشارياته ومحمولاته. ومن النصوص الشعرية التي تكشف قراءتها عن حضور الأنساق وتضادها وهي تصور مسار الصراع الإنساني، نونية المثقب العبدى التي يقول فيها^(٣) :

-
- (١) عبدالقادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري "التشكيل والتأويل"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٦.
(٢) لنظر حول هذه القراءات : عفيف عبدالرحمن، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً، دار الفكر، عمان، ط١، ١٩٨٧.
(٣) المفضليات، ص ص ٢٨٧-٢٩٢.

فأطلم قبل بينك متعيّني ومنعك ما سألتُ كأن تبيني
 فلا تعددي مواعد كاذباتٍ تمرُّ بها رياح الصيفِ دوني
 فأبني لو تخالفني شمالي خلافاً ما وصلتُ بها يميني
 إذا لقطعتها ولقلتُ بيّني كذلك أجتوي من يجتويني^(١)
 لن ظعنٌ تُطالع من ضبيبٍ فما خرجت من الوادي لحين^(٢)
 مررن على شرافِ فذاتِ رَجُلٍ ونكبن الذُرانجَ باليمنين
 وهنّ كذلك حين قطعن فلجاً كأن حمولهن على سفين
 يشبهن السفين وهنّ بخُتٍ عراضات الأباهر والشؤون^(٣)
 وهنّ على الرجائزِ واكناتٍ قوايل كل أشجع مستكبين^(٤)
 كفزلان خذلن بذاتِ ضال تنوش الدانيات من الغصون
 ظهرن بكُلةٍ وسدلن أخرى وثقبن الوصاوص للعيون^(٥)
 وهنّ على الظلام مُطلّبات طويلات الذوائب والقرون
 أريسن محاسناً وكنن أخرى من الأجياد والبشر المصون
 ومن ذهب يلوح على تريب كلون العاج ليس بذِي غُصون
 إذا ما فُتنته يوماً برهفن يعرّز عليه لم يرجع بحين^(٦)

(١) الاجتواء: ألا يستمرىء البلاد.

(٢) الذرانج : نهر بين كاظمة والبحرين.

(٣) بخت: الإبل الخراسانية. الأباهر: جمع أبهر وهو عرق في الظهر. الشؤون: جمع شأن وهو مجرى السمع إلى العين.

(٤) واكنات : هادئات مطمئنات.

(٥) الوصاوص: جمع وصوص، وهو ثقب في الستر وغيره على مقدار العين ينظر منه.

(٦) فتنه: تركنه وخلفه وراءه.

بتلهية أريشُ بها سهامِي تبذُ المرشقاتِ من القطين
 علونُ زباوةً وهبطنُ غيباً فلم يرجعن قائلَةً لحسين
 فقلتُ لبعضهن، وشُد رحلي لهاجرة نصبتُ لها جبينِي
 لعلك إن صرمتِ الحبلَ مني كذلك أكونُ مُصحبتي قروني
 فسلُ الهَمَّ عنك بذاتِ لوثٍ عذافرة كمطرقة القيون^(١)
 بصادقة الوجيف كأن هراً يباريها ويأخذُ بالوضين^(٢)
 كساها تامكاً قرداً عليها سوادي الرضيع مع اللجين^(٣)
 إذا قلقت أشدُ لها سناًفاً أمام الزور من قلقِ الوضين
 كأن مواقعِ الثغفاتِ منها مُعرسُ باكراتِ الوردِ جونُ الشنع
 يجذُ تنفسُ الصُعداءِ منها المحرّمُ ذي المتون
 تُصكُ الحالبين بمشفتراً^(٤) له صوتُ أبحُ من الرنين^(٥)
 كأن نفي ما تنفي يداها قذافُ غريبة بيدي مُعين
 تُسدُ بدائم الخطران جثلي خوايسة فرجٍ يقلاتِ ذهين
 وتسمعُ للذبابِ إذا تغنى كتغريدِ الحمامِ على الوكون
 فألقيتُ الزمامَ لها فنامت لعادتها من السدَفِ المبين^(٥)

(١) ذات لوث : ناقة ذات قوة. عذافرة : شديدة. القيون : الحدادون

(٢) الوجيف : ضرب من السير. الوضين : حزام الرجل.

(٣) تامك : سنام مشرف. قرد : ملبد بعضه على بعض. السوادي : الفت والنوى. الرضيع : النوى الذي يدق.

(٤) بمشفتراً : بحصى متفرق.

(٥) دائم الخطران : يريد ذنبها. الجثلي : الكثير الشعر. الخطران : الحركة. السدف : ظلمة الليل.

كَانَ مُنَاخَهَا مَلَقَى لِحَامٍ عَلَى مُعْزَائِهَا وَعَلَى الْوَجِينِ^(١)
 كَانَ الْكُورَ وَالْأَنْسَاعَ مِنْهَا عَلَى قَرَوَاءٍ مَاهِرَةٍ دَهِينِ^(٢)
 يَشَقُّ الْمَاءَ جَوْجُؤَهَا وَيَعْلُو غَوَارِبَ كُلِّ ذِي حَدْبٍ بَطِينِ
 غَدَتْ قَرودَاءَ مَنْشَقًا نَسَاهَا تَجَاسَرُ بِالْخُخَاعِ وَبِالْوَتِينِ
 إِذَا مَا قَمِيتُ أَرْخَلُهَا بَلِيلِ تَأَوُّهُ آهَةَ الرَّجُلِ الْحَزِينِ
 تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي^(٣)
 أَكَلُ الدَّهْرِ حُلًّا وَارْتَحَالَ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَمَا يُقِينِي
 فَأَبْقَى بِأَطْلِي وَالْجِدُّ مِنْهَا كَذُكَّانِ الدَّرَابِنَةِ الْمَطِينِ^(٤)
 ثَبِيتْ زِمَامَهَا وَوَضَعْتُ رَحْلِي وَنُقِرْقَةً رَفَدْتُ بِهَا يَمِينِي
 فَرَخْتُ بِهَا تَعَارِضُ مَسْبِطَرًا عَلَى صَخْصَاحِهِ وَعَلَى الْمُتُونِ^(٥)
 إِلَى عَمُرٍ وَمِنْ عَمُرٍ أَتْتَنِي أَخِي النَّجْدَاتِ وَالْحَلَمِ الرَّصِينِ
 فَأَمَّا أَنْ تَكُونَ أَخِي بِحَقٍّ فَأَعْرِفَ مِنْكَ غُثِّي أَوْ سَمِينِي
 وَإِلَّا فَطَارِحْنِي وَاتَّخِذْنِي عَدُوًّا أَتَقِيكَ وَتَتَقِينِي
 وَمَا أَدْرِي إِذَا يَمُمْتُ أَمْرًا أَرِيدُ الْخَيْرَ أَيُّهُمَا يَلِينِي
 أَمْ الْخَيْرُ الَّذِي أَنَا أَتَّبَغِيهِ أَمْ الشَّرُّ الَّذِي هُوَ يَبْتَغِينِي

(١) الوجين : ما غلظ من الأرض.

(٢) قرواء : سفينة طويلة.

(٣) الوضين : اليهودج.

(٤) الدرابنة : البوابون. المطين : المطلي بالطين.

(٥) المسبطر : الطريق الممتد.

ينبني هذا النص على سلسلة من الأنساق المضمرة التي تشكل عوالمه الإنسانية، وتصور فلسفة الشاعر الذاتية تجاه موضوعة القدر ومشكل الخير والشر. لذا يمكن قراءة النسوج الأولية لهذا النص في ضوء الواسمات النسقية التالية :

أولاً : النسق الأنثوي المنفرد (نسق الفطم) ويشغل الأبيات (١-٤).

ثانياً : النسق الأنثوي الجمعي (نسق الظعن) ويشمل الأبيات (٥-١٩).

ثالثاً : النسق الأنثوي المقنع (نسق الناقة) وتمثله الأبيات (٢٠-٤٠).

رابعاً : النسق الفحولي (نسق السلطة) ويتضمن الأبيات (٤١-٤٣).

خامساً : النسق الفحولي المتحرك وتمثله رؤية الشاعر لمجموع هذه الأبيات ويلخصها البيتان الأخيران (٤٤-٤٥).

فالنداء (أفاطم) مفتاحاً أساسياً لشفيرات النسق الأول ومدخلاً رئيساً لتجليات الثابت والمتحول في العلاقات الإنسانية. والشاعر في هذا النسق يتخذ موقف الإنسان الحريص على صفة الثبات في المتعة (متعيني)، وهذه الصفة إشارة واضحة إلى معنى الحياة والوجود الإنساني الفاعل فيها.

ولعل لغة النداء في مفتتح النص تجسد بشكل واضح حقيقة الصوت الإنساني الباحث عن ثبات العلاقة الإنسانية أو ثبات الآخر الذي يسهم في حفظ النوع البشري وانسجام العالم الإنساني.

إن النداء، هنا، يعبر بطريقة ما عن حالة العشق الروحي بين الأنا (الشاعر) والآخر (فاطمة)، وهذا في حد ذاته مفهوم صريح لبناء العالم الإنساني وتأسيس الجنة الحالية لدى الإنسان.

ولأن الشاعر يسعى إلى تمركز الثابت (عالم اللذة وتجدد الحياة باستدعاء صورة السحابة الولود) بحضور الآخر (النسق المؤنث)، فإنه يرفض انثيال الضد: البين /الوعد الكاذبة التي توحى له بغياب (الآخر) جوهر الحياة والقطب المؤثر فيها. وهكذا جاء النداء بمكانة الصوت الإنساني الناصح الحكيم الذي يحرص على ديمومة الحياة واستمرارها، ويحذر من حدوث الفراق والتوتر الذي يصنع التحولات ويسهم في تصدع العلاقات الإنسانية.

لقد أدى خوف الشاعر من اندثار النسق الأنثوي وتفككه إلى أن يكون صارماً في لغته ومن ثم تعامله مع المؤنث. فإذا كانت فاطمة التي يسهم اسمها في تأكيد معنى التهدم الإنساني أو القطيعة (فاطمة : الفطم : الانقطاع انظر اللسان : فطم) —إذا كانت مؤشراً دالاً على الفراق /صورة الموت؛ فإن الشاعر قادر، والحال هذه، على اصطناع اللامبالاة واتباع سياسة المعاملة بالمثل —أي التحول من الإيجاب (صوت الحكمة) إلى السلب القطيعة /اللاوصل (... ما وصلت بها يميني، إذا لقطعتها ولقلت بيني....".

وأما في النسق الثاني، فإننا نلاحظ الشاعر يقدم للمتلقي صورة أخرى من صور الحركة الدائبة للإنسان قصد تحقيق الحياة بإنقاذ المجموع (الظعائن) من حيز التحول إلى حيز الثبات والشعور بالسكينة.

ولا ندحه من القول إن شارة الاستفهام (لن ظعنُ تطالع من ضُبيب) تعطي المتلقي انطباعاً عن مدى تعلق الشاعر بهاته الظعن الراحلة. ونحن نعلم جيداً أن السؤال ما

هو إلا علامة إبستيمية Episteme تشير إلى ماهية البحث ومعرفة المبهم والملغز على حد سواء. وكأن حركة الظن هذه تبعث الشاعر على القلق والتساؤل حول إشكالية الموت في الفكر الإنساني.

وعلاقة الشاعر بالنسق الأنثوي في هذا النص تحمل في طياتها أبعاداً إنسانية عميقة، فهي علاقة مؤسسة وفق رؤية الشاعر، إذا ما كانت إيجابية، على حب الذات الشاعرة للخصب والجمال والبقاء الإنساني (فاطمة+الظن).

وتأسيساً على هذا، فإن صوت الشاعر المستفهم يجسد لنا حالة البطل المنقذ أو المخلص العارف بفناء المكان وحدوده (ضبيب، والوادي، وذات رجل، والذرائع، وفلج)، والحافظ أيضاً للعلامات الجمالية (جماليات الظن) للمؤنث في حركة الرحلة (حالة الغياب صوب المجهول. فقد قدم الشاعر لظنه توصيفاً جمالياً رائعاً يشي بالكيفية التي يصبح فيها الجميل مطلباً ملحاً ودالاً في الوجود الإنساني.

وليس من مغان القول بأن فعل المراقبة/المتابعة الدقيقة من قبل الشاعر ينم على جهد واضح، ومحاولة جادة لحركة الإنسان ولتطلعاته الحاملة بإعادة الموازين إلى نصابها، وتحويل المتحول إلى ثابت مستقر، والرحلة الإنسانية في المجهول إلى رحلة في أفياء اللامجهول. فالإحساس بالجمالي لا يمكن أن يكون إلا في عالم الحقيقة وهو عالم الحضور أو الخلود، بينما يضحى المضي في عالم المجهول (الرحلة) ضرباً من الإساءة إلى هذا الجمال الإنساني وعلامة من علامات الفقد.

ولاشك في أن بحث الشاعر اللاهت وراء الظعائن بفعل التوصيف المقامي هو عمل قصدي واع بخطورة الاستلاب الجمالي، وهو في كل هذا وذاك يهجم بضرورة عودة البريق إلى الحياة من خلال إيقاف عجلة الزمن والحيولة دون حدوث اللامتوقع.

وتتخذ الظعائن قيمتها السامية حسب رؤية الشاعر نتيجة الرغبة المركوزة في قرارة نفسه تجاه حدث المتعة (الحياة) الذي ذكره في النسق الأنثوي المنفرد في بداية النص :

بتلهية أريشُ بها سهامـي تبُذُّ المرشقات من القطـين

فذاكرة الشاعر، كما يبدو، متعلقة بالصورة الجمالية لحدث المتعة التي تعكس مسألة التصالح الإنساني بين الشاعر وفاطمة. ولا غرو في أن تكرر الشيء يعني في الفكر الإنساني نزوع النفس إلى الاهتمام بذلك الشيء من حيث إنه يملك عليها أمرها. وهكذا شكل تكرر المتعة في النسقين قانوناً إنسانياً يفرض نفسه كقضية إنسانية مطروحة بحيث ترتبط (المتعة) بالوجود واللامتعة بالعدمية واللاوجود.

إن حركية النسق الشاعر في أفضية هذا النص لتوحي للمتلقي بصورة الطواف المقدس الذي يؤديه النموذج/البطل بحثاً عن المفقود. فالشاعر، على أية حال، يعرض بفعل اللغة التصويرية طوافاً في المرايا النسقية للحياة للخلوص إلى حكم أو تقدير موقف.

فعندما طوف الشاعر في النسق الأنثوي الأول (فاطمة) قاصداً تحقيق المتعة بدلاً من الفراق تيقن من حقيقة صورة الآخر الساعي نحو الانفصال، فاتخذ قراره الصارم بحدث القطيعة. وهكذا بدت حالة الشاعر في النسق الأنثوي الجمعي صورة مطابقة لنظام/الاستراتيجية الدخول في عالم المرأة والخروج منه، فبعد أن شغل الشاعر الفضاء المكاني بحركته الدائبة محاولاً امتلاك صوت المجموع العاقل بغية إحداث الأمل في تشكيل الحياة جمالياً، نلاحظ أن سعيه كان خائباً وأمله أضحى مكذوباً، إذ إن صورة النسق الجمعي بدت

امتداداً لصورة النسق المنفرد، بل إن لهاث الشاعر وراء الظعن الراحلة كان لعلّة واضحة وهي وجود فاطمة (عالم المتعة) في هيكل هذا النسق.

ومن هنا يسيطر هاجس الغياب على الشاعر تارة أخرى وتتجلى مفرداته (علون رباوة، هبطن غيباً، فلم يرجعن...“، ليخرج الشاعر من فعل الطواف هذا بموقف انفعالي مشابه تماماً لموقفه في النسق الأول وهو الاستغناء عن عالم اللهو والمتعة (عالم الأنثى):

فَقُلْتُ لِبَعْضِهِنَّ، وَشَدُّ رَحْلِي لَهَا جِرَّةٌ نَصَبْتُ لَهَا جَبِيْنِي
لَعَلَّكَ إِنْ صَرَمْتَ الْحَبْلَ مَنِّي كَذَلِكَ أَكُونُ مُصْحَبَتِي قَرُونِي

وأما النسق الأنثوي الثالث، فإنه يصور موقفاً جديداً للشاعر من ثيمة الغياب المطلق في النسقين الماضويين (فاطمة+الظعائن). وتشكل الناقّة أو صورتها في هذا النسق الجديد محوراً أساسياً لرؤية الشاعر الوجودية ومحاولاته الجادة في البحث عن المشكل الدائم الذي تصطدم به النفس الإنسانية :

فَسَلِّ الْهَمَّ عَنْكَ بِذَاتِ لَوْثٍ عُدَافَةً كَمَطَرَقَةِ الْقَيْوْنِ

لقد جرد الشاعر من نفسه في هذه الوحدة النسقية ذاتاً أخرى يحاورها لطرح القضية التي تشغل فكره — أي قضية غياب مفردات الحياة (الثبات).

إن الصورة التي كونها الشاعر للناقّة هي في حد ذاتها ترميز لتصور الشاعر تجاه الأنثى المثال التي تسهم في تحقيق متعة الحياة وثباتها. فإذا كان نسق فاطمة ونسق الظعائن يمثلان حسب رؤية الشاعر هروباً من الحياة إلى الموت، فإن الناقّة (الأنثوي الجديد) تبدو أداة لمواجهة الحياة بكلية صورها وتشكلاتها.

ويعيدنا المثقب العبدى في هذه الوحدة إلى مفهوم الطواف في المرايا وصنع الموقف كما أشرت سابقاً. فالحياة عنده مرآة تعكس تجربة الشاعر/الإنسان في رحلة الصراع مع إشكاليات الحياة نفسها. فالقضية المركزية التي طرحها المثقب في نسق فاطمة ونسق الظعائن تتكرر هنا مرة أخرى لتسيطر على لغته وفكره، فهو إنسان مشغوف بـ "المتعة : التسلية : فسل الهم"، ونتيجة لهذا الشغف الشديد نلاحظه يعدد للمتلقي صور هذا البحث وآلياته.

تبدو حالة التضاد بين الشاعر/الموقف الإنساني وثيمة التحول/الرحلة إلى الغياب ماثلة في هذا النص بالفعل والوظيفة معاً. فلقد واجه الشاعر بنفسه/بفعله تحولات القيم في الحياة وها هو الآن يواجهها بالوظيفة/الأداة (الناقة).

وبناء على هذا يمكننا القول : إن الناقه في نص المثقب تمثل نسقاً ضدياً لبقية الأنساق المتشكلة في بنية النص. إنها تجسد حركة المتحرك إيجاباً قصد الثبات الإيجابي الإحداثي لقضية المتعة التي غدت هماً ملحاً كما يقول.

فالأنثى التي يريد لها صوت النص الشعري هي أنثى من نوع مغاير لأنثى (الفطم) أو أنثى الظعينة، إنها الأنثى المثل القادرة على مشاركة الشاعر في تحقيق الهاجس وتأسيس دعائم الذات في الوجود.

ولهذا فقد أسهب الشاعر في توصيف التشكيل الخيالي للنسق الأنثوي الذي ينشده في عشرين بيتاً، وهو ما يشكل ضعف أبيات النسقين الأولين. وهذا دليل واضح على مدى تعلق الشاعر بالأنثى الفاعلة القويّة التي تنصت إليه ولا تنفر منه حيث تغدو علاقة المابين الشاعر -الناقة (عالم الحلم) علاقة تفاعلية منفصلة بمعطيات الحياة وهمومها.

(الشاعر) فسلّ الهم ← ذات لوث (الناقاة)
 (الناقاة) إذا قلقت ← أشد لها سناً (الشاعر)

صورة التجاوب الإنساني

والناقاة عند المثقّب تحقق فكرة المعادل الموضوعي Objective correlative لفكرة المرأة المتعمّنة التي ترتقي إلى مرتبة الأسطوري وهي تنتصر للحياة ومفردتها الكبرى (المتعة). وكأنّ الشاعر يخبر متلقي النص بأن الحفاظ على متع الحياة وجمالياتها مرتّهن بعنصر القوة الفاعلة، كما هو حال الناقاة المؤنث، التي تخوض غمرة الصراع الوجودي وتتحرّك في مراها الحياة بغية إثبات موجوديتها. ولهذا يلحظ المتلقي عمق الدلالة التي يؤديها التشبيه في هذه الوحدة حيث يتكرر التشبيه الدال على قوة الحركة والعمل ست مرّات :

فسلّ الهمّ عنك بذاتِ لوثِ عُذافرة كمطرقة القيّـون
 كأنّ مواقعِ الثُّغْناتِ منها مُعرّسُ باكراتِ الوردِ جُـون
 كأنّ نفيّ ما تنفي يداها قذافُ غريبَةٍ بيديّ معـين
 كأنّ مناخها ملقى لـجام على مغزائِها وعلى الوجـين
 كأنّ الكورَ والأنساعَ منها على قرواءِ ماهرة دَهِـين
 فأبقى باطلاي والجُدُ منها كدكانِ الدرابنة المطـين

يدور التشبيه في هذه الأبيات حول موضوع حركة الذات قصد التوضيح في إطار المكان/صورة الحياة "معرّس، ما تنفي يداها، الوجود، مناخها، على قرواء، ماهرة، دكان الدرابنة...". فالشاعر والأنثى كلاهما يسعى إلى العمل في رحلة الحياة لتأسيس صورة

النموذج الإنساني القائم على التشابه والإيجاب. وتتعاقد الأفعال المضارعة أيضاً في خدمة هذه الفكرة التي يريدها الشاعر — أي فكرة مواجهة الواقع / الحاضر بالنشاط والعمل؛ إذ إن المضارعة تعني حسب منطق هاته الأبيات الوقوف على عتبة الحياة الواقعية بفاعلية وقوة، والانطلاق بعد حلم أو حقيقة سيان لاستشراف آفاق المستقبل.

وتشي الأفعال المضارعة هنا بمعنى القوة الحقيقية التي يواجه بها الإنسان / الشاعر العامل تجليات الغياب الإنساني والجمالي، فهي — أي الأفعال تحمل في إشاراتها دلالة التصادم والصراع في هذه الحياة

يجدُ تنفُّسُ الصُّعداءِ منها...
تصكُّ الحالبينِ بِمَشْفَترٍ...
تسدُّ للذبابِ إذا تَغْنَى...
يشقُّ الماءُ جُوجُوها ويعلو...
...

فالشاعر يتخذ من الناقصة موضوعة قناعية لتمرير ثقافته الذاتية حول جملة من المفاهيم التي تصطدم بها الذات الإنسانية في هذه الحياة. ولهذا فقد جعل الشاعر نسق الناقصة هذا نسقاً استبدالياً يحل محلّ النسق الأنثوي الهارب من واقع الحياة والمستسلم لمفردات البين والغياب. فالشاعر، إذن، يحتاج وفق تصوّره إلى أنثى مطيعة ومحاورّة حول أية قضية تمس حياته :

إذا ما قمتُ أرحلُها بليـلٍ تأوّه آهةَ الرَجُلِ الحزِينِ
تقولُ إذا درأت لها وضيـني أهذا دينه أبدأ وديـني
أكلُ الدّهرِ حلٌّ وارْتِحالٌ أما يبقيني عليّ وما يقيـني
فأبقى باطلاً والجُدُّ منها كدكانِ الدرابنة المطـيينِ

وتشخيص الشاعر للناقة وأنسنتها في هاته الأبيات في إطار التوقيع الحواري، يعبر عن تثبيت الشاعر الحالم بوجود الأنثى البديلة التي تصنع كينونته وتذعن لصوته. فالحياة/الدهر عند الشاعر حل (ثبات) وارتحال (تحول) من أجل ديمومة الباطل/المتعة. والناقة/الأنثى ترضى بهذه الثقافة وهذا المبدأ دون نفور أو تحد أو تهديد بالقطيعة.

وأما النسق الأخير – النسق السلطوي فإنه يجلي تمظهراً آخر من تمظهرات الصراع الإنساني الذي يمثل قطبا الفحولة : الشاعر - عمرو بن هند :

إلى عمرو ومن عمرو أتتني أخي النجدات والحلم الرّصين
فإما أن تكونَ أخي بحق فأعرف منك غثي أو سميني
والأ فاطرحني واتخذني عدواً أتقيك وتتقيني

في حديثنا السابق عن كيفيات التحول النسقي وتشكلاته ألفينا الشاعر يحاول جاهداً تقديم فلسفته لسياق العلاقة الإنسانية (الذكورة + الأنوثة) القائمة على السلب كما في نسق الفطم والظعانن، أو الإيجاب في نسقية الناقة. فالصراع الذي يصوره صوت النص الشعري ناجم عن تعارض نسقين، أو ثقافة نسقين حول مفهوم "الأخوة" والتواصل الإنساني.

فالسطة السياسية تسعى إلى تحطيم النسق المغاير، ونفي وجوده بفعل القوة التي واجه بها النسق السالب في مفتتح النص. فالأخوة في ثقافة الشاعر فضيلة إنسانية تقوم على الصدق ومعرفة صورة الذات الإنسانية (فأعرف منك غثي أو سميني).

ومن هنا فإن صورة النسق السلطوي تبدو مشابهة لصورة النسق الأنثوي الأول حيث يستدعي حضور النسقين لدى الشاعر الاصطدام بحالة الخديعة والتمويه، على صعيد التعامل الإنساني.

كما أن بحث الشاعر ونزوعه إلى الحقيقة الثابتة يجبه دائماً بالحقيقة المتغيرة، فالوجود الذي ينتوي تأسيسه قائم على المتعة والجمال والأخوة، لكن النسق الآخر لا يمكنه من المضي نحو هدفه المنشود فكانه يسرق منه لذته/حياته.

ولعل لعبة التمويه النسقي هذه تجعل الشاعر حائراً في تحديد الحقائق وما هيأت الأشياء، ويجعل ذاته التي هي صدى للذات الإنسانية متعوجة بين الخير والشر، بل في شك مستمر بكل ما يضره القدر (اللاأدرية) :

وما أدري إذا يُمُتُّ أمـراً أريدُ الخيرَ أيُّهما يليـني
أألخيرُ الذي أنا أبتغـيه أم الشرُّ الذي هو يبتغيـني

لقد كشفت هذه القراءة النصية مدخولات النص، وما يضره من شيفرات نسقية ثابتة ومتحولة، ولا شك في أن إشارات هاته الأنساق دلت بوضوح على موقف الشاعر الجاهلي إزاء قضية العلاقة الإنسانية وتصوره الخاص لها: الخير/الوجود- الشر/الموت.

فهذه الأقنعة الرامزة يمكن أن تكون بتجلياتها الموضوعية عتبات نصية فاعلة تضيء عتبات النص الشعري، وتتماز بفعلها حدود الصراع الإنساني. لذا، فإن قراءة هاته العتبات يجب أن تنحصر في إيجاد شبكات من الأنساق بين هذه العتبات بينها (العتبات)، وبين البنى النصية الأخرى، بدلاً من فهمها فهماً مبتسراً وقاصراً على أنها حدث قصي دالّ على براعة الشاعر في الوصف والتشكيل.

٢- صراع الرموز المؤنسة:

يتضمن الرمز في النص الشعري الجاهلي محمولات وإشارات متعددة الوظائف ومحددة الأبعاد. ولعل غموض هذا الرمز في جلّ القصائد الجاهلية يعدّ من قبيل الرؤية المضرة التي يبثها الشاعر في شيفرات اللغة الشعرية ليحدث التعارض بين الظاهر والباطن، فتتحول الرموز إلى ما يمكن تسميته بـ "الانقلاب النسقي" للرموز.

فقد حظيت صورة الثور ومثلها صورتا الحمار الوحشي والبقرة الوحشية في الشعر الجاهلي بدراسات كثيرة، من حيث إنها كانت تشكل ظاهرة أو أليجورة فعلية لافتة للانتباه. وتسعى هذه الدراسة الآنية إلى تقديم تصور مشروع، تحسبه جديداً، لهذه الصور/الرموز بوصفها أقنعة للصراع الإنساني وقضاياها.

٢-١ يقول النابغة في معلقته المشهورة (١):

كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا يَوْمَ الْجَلِيلِ عَلَى مَسْتَأْنِسٍ وَحْدِ

(١) النابغة الذبياني، ديوان النابغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧، ص ٢٠.

من وحش وجرة موشي أكارعه
أنرت عليه من الجوزاء سارية
فارتاع من صوت كلاب فبات له
فبئهن عليه واستمر به
وكان ضمران منه حيث يوزعه
شك الفريصة بالذرى فأنفذهما
كائه خارجاً من جنب صفحته
فظل يعجم أعلى الروق منقبضاً
لأراى واشق إقصاص صاحبه
قالت له النفس إنى لا أرى طمعاً
طاوي المصير كسيف الصيقل الفرد^(١)
تزجي الشمال عليه جامد البرد
طوع الشوايت من خوف ومن صرد^(٢)
سمع الكعوب وبرثيات من الحررد^(٣)
طعن المكارك عند المحجر النجد
طعن المبيطر إذ يشفي من العضد^(٤)
سقود شرب نسوة عند مفتاد^(٥)
في حالك اللون صدق غير ذي أود
ولا سبيل إلى عقل ولا قود^(٦)
وإن مولاك لم يسلم ولم يصد

يسرد صوت النص الشعري للمتلقى جدلية الصراع الحادثة بين قناعين رمزيين
هما : الثور/الكلاب.

تنتمي صورة الثور في هاته الأبيات إلى عالم القيمة والمثل، فهي تتحرك في فضاء
الوجود بمفردها وتكابد أخطار الحياة "الزمن الليلي/المطر الليلي-الزمني" بحثاً عن نسغ

(١) الفرد : المنقطع القرن المنفرد بالجوذة.

(٢) الصرد: شدة البرد.

(٣) الحررد: استرخاء عصب البعير من شدة العقل.

(٤) المدري: القرن. المبيطر: البيطار الذي يداوي الإبل.

(٥) مفتاد: موضع اشتوائهم للحم من العضد.

(٦) العقل والقود: العقل: غرم الدية. والقود: قتل النفس بالنفس.

الحياة. بيد أن عالم الشر الذي يمثله الكلاب سرعان ما يتصادم مع عالم الخير/الثور مسبباً له الخوف كي لا يحسن الأمن. وهكذا تقوم المواجهة، بفعل الحدث القصّي، بين عالم الخير وعالم الشر حيث يبعث الكلاب أدوات الشر "الكلاب" ليثبت وجوده من خلال القضاء على النقيض/الثور.

ويبدع النابغة، حقاً، في توصيف الواقعة بين القناعين وكأنهما محاربان/مقاتلان في معركة حامية الوطيس. ولاشك في أن هذا النزال أسفر عن نتيجة أرادها الشاعر أو أرادتها لغته المراوغة، إذ تنتهي المعركة بانتصار الخير/الثور على الشر/الكلاب.

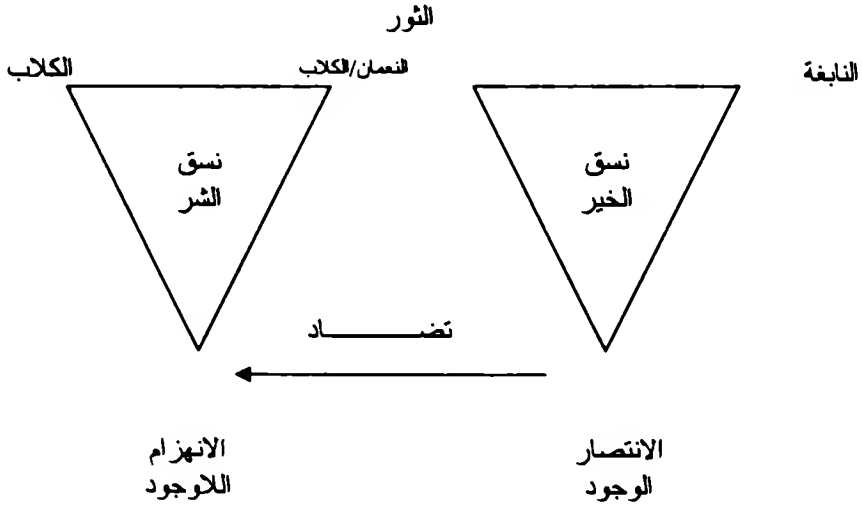
إن الثور في هاته الأبيات قناع واضح لنسق الذات الشاعرة/النابغة، بينما يمثل الكلاب قناعاً إسقاطياً لنسق الآخر-السلطة/النعمان بن المنذر. ومن هنا تؤدي أنساق اللغة المضمرة وظيفتها الرمزية والميكانيزمية بحيث تغدو فعالية تقنية قادرة على الخفاء وراء المكشوف.

فقد كان النعمان يشكل رعباً حقيقياً للشاعر يجعله مهدداً بالموت في كل حين، وهذا ما يفهم من لغة الأبيات هاته. فالنعمان قادر على بث جنوده "فبثهن عليه" في كل مكان لتهديد النابغة أو قتله، ويمكنه أيضاً أن يضر له العداوة "ضمران+واشق" التي تبعث على الغياب.

وتحيل لغة الأبيات الرامزة، هنا، متلقيها إلى لغة السلطة السياسية نفسها، القائمة على مفهوم الأمر المنفذ المطاع كما هو حال الكلاب مع كلابها. فالكلاب/النعمان هو الأمر المطلق الذي يحاول إثبات سلطته بفعل القوة والابتداء بحركة الشر. وانسجاماً مع هذا القول

تضحي كلمة "مولاك" في البيت الأخير دالة على طبيعة العلاقة بين الوالي والمولى في إطار النسق السلطوي.

ومما يعزز من حقيقة التقنية القناعية في هذه الأبيات وجود التشبيه في مفتتح الأبيات "كأن رحلي قد زال النهار بنا..."، إذ يشي التشبيه بحالة التماثل بين رحلة الشاعر في الحياة/رحلي ومسار الثور ورحلته في الصراع مع الآخر. إن حالة التماثل هاته كانت قد تشكلت بفعل التشبيه الذي يدل على تشابه الحال/الصورة، فنلاحظ تحول الضمير "أنا : رحلي" إلى ضمير الهو "الثور" بحيث يصبح التبادل الانعكاسي بين الضميرين مسوَّغاً جلياً.



لقد كشفت هذه الأبيات عن لحظة انتصار الذات وامتلائها ثقةً بالنفس وهي تجابه مشاق الحياة. إنها بعبارة أخرى ترميز جليّ لتقهقر سلطة النفوذ أمام سلطة الكلمة /الشعر.

ولهذا يذهب الباحث إلى أن اعتذاريات النابغة يجب أن تقرأ قراءة عميقة لاستكشاف تحولات الرمز وانزلاقاته، إذ إن طاقة اللغة تكشف عن أنساق مضمرة تبدو فيها صيغة الاعتذار/المفهوم الإيجابي صورة/صيغة سالبة فيكون الاعتذار عن الخطأ تعاملاً واعياً ومقصدياً وظيفية. وإذا كانت صورة النابغة في السير والأخبار وحتى في القراءات النصية السطحية صورة الإنسان الخائف الضعيف الذي يُخَيَّل إليه أن النعمان يشغل الفضاء الزمكاني؛ فإن القراءة العميقة للإمكانات النسقية تثبت صورة مغايرة للنابغة عن تلك السائدة في مخيال الثقافة العربية.

٢-٢ ومن القصائد التي تبرز فيها ثيمة الصراع الإنساني المقنع قصيدة لزهير بن أبي سلمى مطلعها ^(١):

بَانَ الْخَلِيطُ وَلَمْ يَأْوُوا لِمَنْ تَرَكَوْا وَزَوَّدَكَ اشْتِيَاقاً أَيْثَةً سَلَكَوْا

وفيها تتجلى العتبة النصية التالية :

وصاحبي وردة، تُهْدُ مَرَاكِلُهَا جَرْدَاءُ لَفَحَجُ فِيهَا وَلَا صَكَكُ ^(٢)
مَرّاً كِفَاتاً إِذَا مَا الْمَاءُ أَسْهَلُهَا حَتَّى إِذَا ضُرِبَتْ بِالسُّوْطِ تَبْتَرِكُ ^(٣)
كَأَنَّهَا مَنْ قَطَا الْأَجْبَابِ حَلَاها وَرَدُّ، وَأَفْرَدَ عَنْهَا أَخْتَهَا الشَّرِكُ ^(٤)

(١) زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير، صنعة الأعلام الشنتمري، تحقيق : فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠، ص ص ٨٢-٨٦.

(٢) وصاحبي وردة : أي الذي أصاحبه، واستعمله في الصيد، فرسٌ وردة اللون.

(٣) مرّاً كِفَاتاً: أي تمر هذه الفرس مرّاً سريعاً. والكفات : القبض.

(٤) الأجباب: جمع جب، وهو كل بنر لم تُطَو. جلّأها : طردها عن الماء.

جونية، كحصاة القسم، مرتعها
 أهوى لها أنسفع الخدين مطرق
 لاشيء أسرع منها، وهي طيبة
 دون السماء فوق الأرض قدرهما
 عند الدنابي لها صوت، وأزمنة
 حتى إذا ما هوت كف الوليد لها
 ثم استمرت إلى الوادي، فالجأها
 حتى استغاثت بماء لا رشاء له
 مكلل بأصول الثبت تنسججه
 كما استغاثت، بسي، فز غيطة
 فزل عنها، وأوفى رأس مرقبة
 بالسّي ما ثبتت القعاء والحسك^(١)
 ريش القوايد، لم ينصب له الشبك
 نفساً، بما سوف ينجيها وتترك
 عند الدنابي، فلا قوت ولا ذك
 يكاد يخطفها طوراً وتهلك
 طارت وفي كف من ريشها بئك^(٢)
 منه وقد طبع الأظفار والحنك
 من الأباطح في حافاته البرك
 ريح خريق لصاحي مائه حبك^(٣)
 خاف العيون فلم ينظر به الحسك
 كمنصب العثر دمي رأسه النسك^(٤)

تتكون بنية النص الشعري، هنا، من حدث رئيس قائم على فكرة الصراع بين قناعين هما : القطاة والصقر. ويقدم زهير للقطاة وصفاً جمالياً دقيقاً حيث تبدو راتعةً وادعةً في بحثها عن جمال الحياة. كما أنها —أي القطاة تملك ثقة مطلقة بسرعتها التي تعتقد أنها تنجّيها من الخطر والموت.

(١) حصاة القسم : حصاة إذا قل الماء عند المسافرين وضعوها في القدح، وصبوا عليها الماء حتى يفرها، ليقيم بينهم بالسوية، ولا يتغابنوا. الحسك: ثمر النفل، يستخرج منه حب، فيؤكل.

(٢) البتك : القطع.

(٣) الحبك : طرائق الماء.

(٤) العثر: ذبح كان يذبح في رجب. والمثيرة: الذبيحة. النسك: جمع نسكة وهو ما ذبح عليه تعبدًا ونسكًا.

ولكن هذه الصورة المتشكلة للقطاة سرعان ما تتلاشى ليصبح التحول من الضد إلى الضد سمة بارزة في حركة هاته القطاة.

لقد بدا التحول في حياة القطاة بظهور الصقر الذي حرص على مطاردتها قصد القضاء عليها. وتبدع عدسة المرسل فعلاً في تصوير وتيرة الصراع بين القناعين ومحاولات القطاة الجادة للنجاة من الموت. فالصقر يدنو من القطاة حتى يكاد يأخذها، وهي تجتهد في طيرانها، وتحث السير بالسرى نشداناً للخلاص. وهكذا يصل حد هذا الصراع إلى ذروة التأزم (Plot) إلى أن لجأت القطاة إلى الوادي المليء بالأشجار والماء، الأمر الذي أنجأها من الصقر الذي ظل ماضياً في سبيله وسرعته، إلى أن اصطدم بمركبة حطمت رأسه وأودت بحياته.

ترمز القطاة في المخيال التراثي العربي إلى الوداعة والسلام، ولذلك اكتسبت حضوراً مشهوداً في الخطاب الشعري القديم كونها تشكل إحالة إلى موضوعات تمس الشاعر الإنسانية كالحب والفراق... الخ.

وأما الصقر في هاته الحكاية المسرودة، فإنه ترميز واضح لعنصر القوة المتجسد في الذكورة. إننا، والحال هذه، في ظلّ قانون الضدية وسلسلاته المتصادمة: الأنوثة/الذكورة، والضعف/القوة، والخير/الشر.

وإذا ما أدركنا بأن القناع هو نظام شفري تستتر في ظله الوجوه والدوال الحقيقية للصور والأخيلة، فإذا ما أدركنا هذا كله فإنه يندرج تحت قيمة الأنوثة ثيمات مولدة وأنوية متراكبة من قبيل الظعن التي ذكرها الشاعر في مفتتح النص تتعداه إلى موقف الشاعر نفسه

من الآخر "الحارث بن ورقاء"^(١)، في حين تغدو صورة النسر ترميزاً واضحاً لقوة الشر وانهزامه في نهاية القصة.

وهذه القولة تجعل المتلقي أمام عتبة نصية مفتوحة على عتبات نصية آخر تتفاعل معها وتنفعل بها، فيضحي النص نظاماً إشارياً ونسقياً ذا دلالات لا متناهية.

إن هاته البنية القناعية تمتد، إشارياً، إلى صورة الظعن الراحلة بسبب الحرب :

بَانَ الْخَلِيطُ وَلَمْ يَأْوُوا لَنْ تَرَكَوْا وَزَوْدُوكَ اشْتِيقَا؛ أَيُّة سَلَكَوْا
رَدَّ الْقِيَانُ جَمَالَ الْحَيِّ فَاحْتَمَلُوا إِلَى الظَّهِيرَةِ أَمْرٌ بَيْنَهُمْ لَبَّكَ^(٢)
مَا إِنْ يَكَادُ يُخَيِّلُهُمْ لَوَجْهَتَهُمْ تَخَالُجُ الْأَمْرَ إِنْ الْأَمْرُ مُشْتَرَكُ
ضَحُّوا قَلِيلًا قَفَا كُتُبَانِ اسْتَمَّةٍ وَمِنْهُمْ بِالْقَسُومِيَّاتِ مَعْتَرَكُ
ثُمَّ اسْتَمَرُّوا وَقَالُوا : إِنْ مَشَرَبَكُمْ مَاءً بَشْرَقِي سَلَمِي فِيدُ، أَوْرَكَكَ
يُغْشِي الْحُدَاةُ بِهِمْ وَغَثَ الْكَثِيبِ، كَمَا يُغْشِي السَّفَائِنُ مَوْجَ اللَّجَةِ الْعَرَكُ

فالحرب في هذه العتبة النصية إشارة إلى قوة الشر التي تتحرك تدريجياً فيشتد أوراها للقضاء على كل شيء جميل في الحياة. وليست صورة الظعن هنا إلا دلالة واضحة على المآل السالب الذي يمكن أن يقع الجمالي/الخير ضحية له.

كما تبدو هذه الأبيات على علقه واضحة بمضمون الرسالة التي يوجهها زهير إلى الحارث حيث يقول :

(١) ورد في علة نظم هذه القصيدة أن الحارث بن ورقاء الصيدوي من بني أسد أغار على بني عبدالله بن

غطفان فغنم واستاق إبل زهير وراعيه يساراً. انظر الديوان، ص ٧٨.

(٢) اللبك : المختلط.

هَلَا سَأَلْتَ بَنِي الصَّيْدَاءِ كُلَّهُمْ بَأَيِّ حَبْلِ جَوَارٍ كُنْتُ أَمْتِيكَ؟
 فَلَنْ يَقُولُوا: بِحَبْلِ وَاهِنٍ؛ خَلَقَ لَوْ كَانَ قَوْمُكَ فِي أَسْبَابِهِ هَلَكُوا
 يَا حَارِلًا أَرَمَيْنَ، مِنْكُمْ، بَدَاهِيَّةَ لَمْ يَلْقَهَا سَوْقَةً قَبْلِي وَلَا مَلِكُ
 ارْدُدْ يَسَارًا، وَلَا تَغْنَفْ عَلَيْهِ وَلَا تَمَعَكَ بَعْرُضَكَ، إِنَّ الْغَادِرَ الْمَعِيكَ^(١)
 وَلَا تَكُونَنَّ كَأَقْوَامٍ، عَلِمْتَهُمْ يَلُوونَ مَا عِنْدَهُمْ، حَتَّى إِذَا نَهَكُوا
 طَابَتْ نَفُوسُهُمْ، عَنْ حَقِّ خَصْمِهِمْ مَخَافَةَ الشَّرِّ، فَارْتَدُّوا، لِمَا تَرَكُوا
 تَعْلَمَنَّ، هَا -لَعَمْرُ اللَّهِ- ذَا قِسْمًا فَاقْدِرْ بِذُرْعِكَ، وَانْظُرْ: أَيْنَ تَنْسَلِكُ
 لَنْ حَلَلْتَ بَجَوٍّ فِي بَنِي أَسَدٍ فِي دَيْنٍ عَمَرُو وَحَالَتْ بَيْنَنَا فَدَكُ
 لِيَأْتِيَنَّكَ مِنِّي مَنْطِقٌ، قَدْ دَعُ بَاقٍ، كَمَا دَنَسَ الْقُبْطِيَّةَ الْوُدُكُ

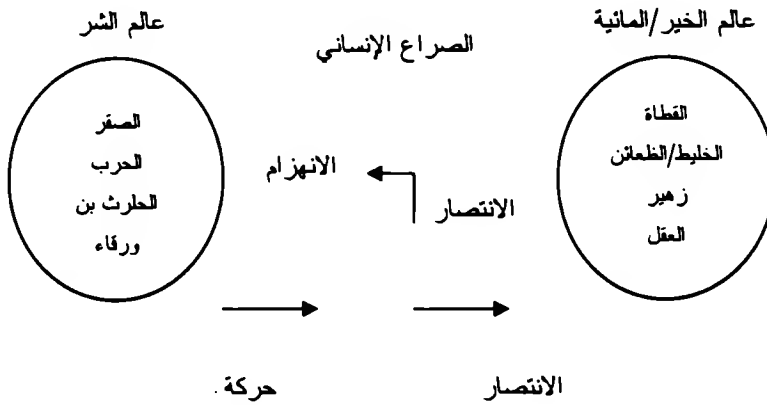
لقد عكست حركية الصراع بين القطاة والصقر إحداثيات المستحيل-الممكن في هذا الوجود. فقد تمكنت القطاة- القنّاع متعدد الطيوف: الظعائن، والشاعر بفعل توظيف العقل وعامل الذكاء من تحقيق الانتصار على الشرّ المندفع/الصقر فجعلت المحال ممكناً.

وهذا المعنى يتعالق فعلياً مع المعنى الذي يمكن للمتلقي أن يتأوله من حركة الظعائن المطاردة بالموت أو المهددة بنذير الحرب، وكذلك مع هذا الإنذار الحادّ للهجة من قبل زهير تجاه الحارث بن ورقاء.

فهذه العتبات النصية في تماثلها واتحاد ضفائرها تشي بانتصار إرادة الخير على إرادة الشرّ حتى ولو كان صاحب الخير لا يملك أسباب القوة.

(١) المعك: المطول.

فلقد حرصت القطاة على الحياة (استغاثت بماء)، وكذلك الأمر في صورة الطعمان عندما أصرت على فكرة المائية (ثم استمروا وقالوا إن مشربكم ماء)، ومثل هذه وتلك صورة زهير عندما جعل ماء الشعر أداة تدنس عرض الآخر/الغدر/الشر وتنتصر عليه (ليأتينك مني منطق قذع: حياة الأنا وديمومة ذكرها).



٢-٣ ومن النماذج الشعرية التي يبدو فيها القناع دالاً على حالة الصراع الإنساني في الشعر الجاهلي قول امرئ القيس^(١) :

الخَيْرُ مَا طَلَعَتْ شَمْسُ مَا غَرَبَتْ مُطَلَّبُ بِنَوَاصِي الْخَيْلِ مَعْصُوبُ
قَدْ أَشْهَدُ الْغَارَةَ الشَّعْوَءَ تَحْمِلُنِي جَرْدَاءُ مَعْرُوقَةُ اللَّحْيَيْنِ سُرْحُوبُ^(٢)

(١) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، د.ت، ص ص ٢٢٥-٢٢٩.

(٢) الغارة الشعواء : المتفرقة. والجرعاء: الفرس القصيرة الشعر. والمعروقة اللحيين : القليلة لحم الخدين. وسرحوب: طويلة مشرفة.

كَأَنَّ هَادِيَهَا إِذْ قَامَ مُلْجِئُهَا قَعَوْ عَلَى بَكْرَةٍ زوراءَ منصوب^(١)
 إِذَا ثَبِصَّ رَها الرِّاءُ وَنَ مُقْبِلَةٌ لَاحَتْ لَهُمْ غُرَّةٌ مِنْهَا وَتَجْبِيبُ^(٢)
 رَقَاقُهَا ضَرِبَ وَجْزِيَّهَا خَازِمٌ وَلَحْمُهَا زَيْمٌ وَالْبَطْنُ مَقْبُوبُ^(٣)
 وَالْعَيْنُ قَادِحَةٌ وَالْيَدُ سَابِحَةٌ وَالرَّجُلُ طَامِحَةٌ وَاللُّونُ غَرْبِيبُ^(٤)
 وَالْمَاءُ مِنْهُمْ وَالشَّدُّ مَنْحَدِيرُ وَالْقُصْبُ مُضْطَمِرٌ وَالْمَتْنُ مَلْحُوبُ^(٥)
 كَانَهَا حِينَ فَاضَ الْمَاءُ وَاحْتَفَلَتْ صَقْعَاءُ لَاحَ لَهَا بِالسَّرْحَةِ الدَّيْبُ^(٦)
 فَأَبْصَرَتْ شَخْصَهُ مِنْ رَأْسِ مَرْقَبَةٍ وَدُونَ مَوْقِعِهَا مِنْهُ شَنَاخِيبُ^(٧)
 صُبَّتْ عَلَيْهِ وَمَا تَنْصَبُ مِنْ أَمَمٍ إِنَّ الشَّقَاءَ عَلَى الْأَشْقِيْنَ مَصْبُوبُ^(٨)
 كَالِدُلُوْ بُتَّتْ عُرَاهَا وَهِيَ مُثْقَلَةٌ وَخَائِهَا وَذَمُّ مِنْهَا وَتَكْرِيبُ^(٩)
 وَيَلْمُهَا مِنْ هَوَاءِ الْجَوِّ طَالِبَةٌ وَلَا كَهَذَا الَّذِي فِي الْأَرْضِ مَطْلُوبُ^(١٠)
 كَالْبَرْقِ وَالرَّيْحِ شَدًّا مِنْهُمَا عَجْبًا مَا فِي اجْتِهَادٍ عَنِ الْإِسْرَاعِ تَغْيِيبُ^(١١)
 فَأَذْرَكَتْهُ فَنَالَتْهُ مَخَالِبُهَا فَانْسَلْ مِنْ تَحْتِهَا وَالْدَّفُّ مَنْقُوبُ^(١٢)
 يَلُودُ بِالصُّخْرِ مِنْهَا بَعْدَ مَا فَتَّرَتْ مِنْهَا وَمِنْهُ عَلَى الْعَقَبِ الشَّابِيبُ^(١٣)
 ثُمَّ اسْتَفَاثَ بِدَخَلٍ وَهِيَ تَعْفِرُهُ وَبِاللِّسَانِ وَبِالشَّدَقَيْنِ تَتْرِيبُ^(١٤)

(١) هاديها: عنقها. وزوراء: منحرفة على غير استواء. والقعو: فلكة البكرة.

(٢) التجبيب: التحجيل.

(٣) الرقاق: مارق من الأرض والركض فيه صعب. والضرم: المتوقد. والزيم: القطع. والمقبوب: الضامر.

(٤) قاذحة: غائرة. غربيب: أسود.

(٥) ملحوب: قليل اللحم.

(٦) الصقعاء: العقاب، وإنما سميت صقعاءً لبياض في أعلى رأسها. والسرحة: الشجرة الضخمة.

(٧) شناخيب: رؤوس في أعالي الجبال.

(٨) الدحل: هوة ومدخل في الأرض أو في جبل.

ما أخطأته المنايا قيسَ أنمَلَة ولا تحرَّرْ إلا وهو مـكـرُوبٌ
فظلُّ مُنْجَراً منها يراقبُها ويرقُبُ العيشَ إنَّ العيشَ محبوبٌ

تتجلى موضوعة الصراع الإنساني في هذا النص عبر تقنية القناع ورموزه:
العقاب/الذئب. ويمكن للمتلقي أن يلحظ أن صورة الصراع هاته تجسّد حالة المواجهة بين
القوة والقوة لا بين القوة والضعف، كما مرّ بنا في النصوص الشعرية السابقة.

تبدأ الحركة المشهدية للصراع برؤية العقاب للذئب الذي يغدو مطلباً لتلك العقاب
التي تنقضّ من السماء بسرعة البرق والريح. وتتصاعد وتيرة الصراع شيئاً فشيئاً حيث يهربُ
الذئب من الموت موظفاً سرعته بعد أن نالته مخالب العقاب إلى أن يلوذ بصخرة بحثاً عن
النجاء.

وتستمر حالة الرعب وكذا هاجس الحسّ بحتمية المصير لدى الذئب حتى بعد لجوئه
إلى الصخر، حيث يتنامى الأمل عند العقاب باصطياد من خلال حركة التعفير التي تبعث
على الخوف، وعدم الإحساس بالأمان.

إن موت الذئب أو الرغبة في موت الآخر تعدّ حياةً للذات، ومحاولة لتأسيس شرعية
الذات بفعل إفناء الآخر، في حين أننا نلاحظ الآخر —الذئب القناع يرفض الموت/الفناء،
ويحاول جاهداً أن يبتكرَ الأداة التي تحميه من الموت، وتحفظ له الحياة "إن العيشَ
محبوبٌ". يعدّ الذئب في هذا النص قناعاً رمزياً للشاعر نفسه ولنسقه الثقافي في فهم القوة في
الوجود. فالخيل —خيل الشاعر التي ذكرها في بداية النص هي صورة إيحائية لثقافة الشاعر

في التعامل مع قضاياها أو قضايا مجتمعه ، لذا فإن تشبيهها بحركية الصراع بين العقاب والذئب يغدو مرهوناً بفكرة الأمل التي بدت عاملاً مشتركاً بين الشاعر والذئب.

وفي ظلّ هذا المفهوم يمكن للمتلقّي قراءة الإطار القصّي في النصّ الشعري الجاهلي، إذ لا يمكن لمثل هذا القصّ أن يكون عبثاً أو هامشياً بل يجب قراءته على أنه إطارٌ ترميزي دال وفاعل في علاقاته السياقية مع طروحات النص.

وتتساق الحركة الذئبية مع حركة الخيل/الفرس تساوقاً أفقياً ممتداً؛ لأنها حركة إيجابية نحو العمل وإثبات فعل الذات في الوجود. ولهذا فإننا نلاحظ أن عامل السرعة مشترك بين الحركتين ومطابق فعلاً لفلسفة العمل في رؤية الشاعر. فالفرس يتحوّل عند امرئ القيس إلى فرس خيالي-أسطوري خارق يفيض بالمائية التي تدلّ على هوس واضح بالكد والعمل. " والعينُ قاذِحةٌ واليدُ سابِحةٌ... والماءُ منهمرٌ والشدُّ منحَيرٌ... كأنها حين فاضَ الماءُ واحتفلتْ..."، وهي الصفة نفسها في حالة هروب الذئب من العقاب " كالبرقِ والريحِ شدّاً منهما عجباً.... كالدُّلوِ بُتَّتْ عُراها وهي مُثقلةٌ....".

إن انتصار الذئب بعد الجهد والعناء الذي أصابه هو انتصارٌ فعليّ لثقافة الأمل والعمل معاً، ولهذا فإن صورة الفرس في شعر امرئ القيس تعكس حتماً لدى الشاعر يتجاوز الشكل الراهن وتخطيه نحو المستقبل بثقة لا مثيل لها. فالفرس الخيل-الخيال هي أداة فاعلة لتنسيق الثقافة عند هذا الشاعر لإقصاء الآخر/العدو، وتحقيق مفهوم الخيرية الذي أشار إليه في بداية النص:

الخير ما طلعت شمسٌ وما غربتْ مطلبٌ بنواصي الخيلِ مغضوبٌ

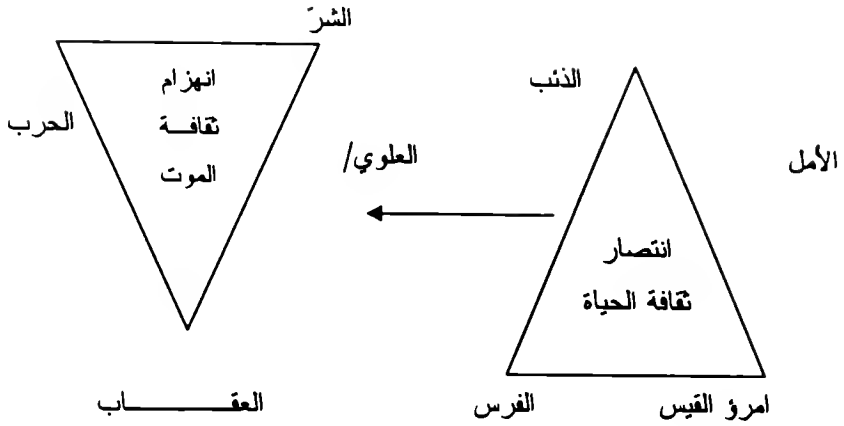
لقد ارتقت صورة الفرس عند امرئ القيس إلى حدّ المقدّس الذي يتّسم بالقوة الخارقة، ومن هنا تسهب حركة الفرس في هذا النصّ بحركة الصراع بين الأقوياء : العقاب والذئب.

فالذئب، كما نلاحظ، بدا حريصاً على قيمة الحياة التي أوجده القدر فيها "بالسرحة: الاخضرار والربيع الدائم : حيّز الحياة"، لذا فقد انتصر على الشرّ في نهاية الأمر. وهذه الفكرة، وإن لم يبحُ بها صوت النصّ في مفتتحه بشكل مباشر، فقد جسّدها الصراع في المشهد القصي بطريقة إيحائية دالة ورامزة.

ترتبط قيمة الخيل في نصوص امرئ القيس بقيمة العمل الذي تصنعه الذات في حراكها المعرفي الوجودي، وقيمة العمل هذه تشكل مدخلاً لقيمة اللذة ونشوة الذات ومن ثم إحساس هذه الذات بأنها ممتلئة متحققة الفاعلية. وعليه، فإن انتصار الذئب على العقاب يشي بانتصار الأرضي/الفرس، الذئب قناع الذات على العلويّ المتسامي/العقاب.

ولا نجد غرابة في تأملنا أو تأويلنا لهذا المنحى النسقي في ثقافة الشاعر؛ لأن الأرضي وفق رؤية الشاعر الإنسان هو المكان الذي تسعى فيه الذات إلى تحقيق مطامحها على الرغم الآلام التي قد تواجهها.

ولاشك في أن تلاشي قوة العلوي أمام قوة الأرضي يعدّ علامة إشهارية على رغبة حالة وجامعة بصنع الذات التي تصبح بفعل ثقافتها محركاً فاعلاً ومميزاً دائم الحضور في الحياة.



وقد تتعدد الشخوص المقنعة في النص الشعري مما يجعل النص شبكة من العلاقات الإشارية المتجاوبة في الدلالة النسقية. ومثالنا على هذا سيكون مجموعة من الأبيات وردت في قصيدة لامرئ القيس مفتاحها :

هل عادَ قلبُك من ماوية الطُّربُ بعد الهدوءِ فدمعُ العينِ ينسكبُ^(١)

ثم يصف مغامرته في الصحراء قائلاً:

قَطَعْتُهَا بَعْلَنْدَاةٍ عُذَا فِرَّةٍ كأنها فاردٌ في عانةٍ صخبُ^(٢)

جَأْبُ أَضْرَبَ التَّعْدَاءُ صَيْفَتَهُ حتى دَعَتْهُ عَيُونُ مَاوِهَا شُعْبُ^(٣)

فَلَّالٌ يَضْرِبُ رَأْسَ الْأَمْرِ ضَحْوَتَهُ بالسَّفْحِ أَيْنَ إِذَا أَمْسَى بِهَا الْقَرْبُ^(٤)

(١) ديوان امرئ القيس، ص ص ٣٠٠-٣٠٧.

(٢) العلنداء: الناقة الطويلة. المذافرة: السريعة. الفارد: حمار الوحش. العانة: الجماعة من حمير الوحش.

(٣) الجأب: الغليظ القصير.

(٤) القرب: الذنوب من الماء.

عيناً بعينٍ إليها ما يحولها عنها وعين غروب الشمس يرتقبُ
 رفو إذا لبس الظلماء قربها يعلو القرايد أدنى سيّره الخبب^(١)
 يهوين منه إذا مالج في ستن وليس مانعها من شأوه الهربُ
 حتى طوين عيون الماء بارزة كأنما في مجاري مائها الذهبُ
 واذعج العين فيها لاطى طمر ما إن له غير ما يصطاد مكتسب^(٢)
 في كفه نبعه صفراء صافية ومرفقات على أسناخها العقبُ
 أموى لها حين ولأه مياسره سهماً فأخطأه في مشيه الذئبُ
 أذاك أم أقرع صعل غدا فزعاً يعلو اليفاع هجف جوفه خرب^(٣)
 دامي الوظيفين في البيداء تبصره كأثه رجل لهفان مستلبُ
 هنيئ غدا من جنوب الجزع معتمداً لمحتلات على أثابجها زغب^(٤)
 فذاك أم لهق هاج الضراء به ذو وبرة آلف للقود مجذب^(٥)
 يبغي بهن أخو بيداء عودها مشمر عن وظيف الساق منتقب غصفُ
 أنحى عليهن طعناً في جواشنها جواهل في أشعارها زبب^(٦)

(١) القرايد: الصحارى الصلبة.

(٢) أذعج العين : الرجل الصائد. الطمر : الوئاب.

(٣) أقرع صعل: ذكر النعام.

(٤) المحتلات: الإناث من النعام.

(٥) اللهق: الثور من بقر الوحش.

(٦) الغصف: الكلاب المسترخية الأذان. والزبب: القصر.

حَتَّى إِذَا قَالَ نَالَتْهُ سَوَابِقُهَا فَانْصَعْنَ بِمُسْتَقِيمَيْنِ فِي رَأْسَيْهِمَا ذَرْبٌ^(١)
عَنْهُ وَعَنْ قَعَصَاءَ أَثْبَتَتْهَا مِنْهُ بِنَافِذَةٍ نَجْلَاءَ تَنْثَعِبُ^(٢)

تتأسس هذه الأبيات على ثلاثة مشاهد حركية توصيفية متشذرة عن النواة الإسنادية
"الناقاة : المشبه"، حيث تتجلى الحزم الضدية التالية : حمار الوحش/الصائد والظلم
/التذكر "الشر"، والثور/الكلاب.

تبدأ حركة الصراع في المشهد الأول عندما يعد حمار الوحش عدته مع أتنه بوصف
قائداً ملهماً مسؤولاً في رحلة جمعية عبر الصحراء المقفرة بحثاً عن الماء/ماء الخلود.
وتبدو هذه الرحلة المؤطرة زمنياً "طلوع الشمس وغروبها" محفوفة بالمخاطر وهاجس
الخوف، إذ يختبيء الصائد للحمار وأتنه ليلاً بعد فراغها من شرب الماء بغية صيدها. بيد
أن تصارييف القدر تنجي الحمار وأتنه من هذا الموت المخبوء فتخطى، السهام — سهام الموت
هذا المجموع.

وأما في المشهد الثاني، فإننا نلاحظ الظلم يبدو في صورة الإنسان الجائع الذي يبحث
عن قوته وقوت عياله؛ إذ يعود هذا الظلم مسرعاً إلى أنثاه وصغاره بعد رحلة بحث
وعناء.

(١) الجواشن : الصدور.

(٢) تَنْثَعِبُ: تَسِيلُ دُمًا.

وأما المشهد الأخير، فإن صورة الصراع تبدو فيه واضحة بين الثور والكلاب. فالكلاب يرسل كلابه على هذا الثور رغبة في اصطیاده، ولكن الثور يواجه هذه الكلاب بشجاعة "أنحى عليهم طعناً في جواشنها..." فتنتهي المعركة بانتصاره.

إن كثافة هذا القص التصويري في النص الشعري الجاهلي بما يتضمنه من علاقات صدامية وأنساق للصراع يعزز من مقولتنا بمركزية الضد في الشعر الجاهلي. ففكرة الصراع بين موجودات الحياة وموضوعاتها تغدو قضية جدلية مصيرية في البنية العقلية / الثقافية للشاعر الجاهلي. وهو -أي الشاعر- يحاول أن يجد من خلالها أو من خلال مفرداتها التخيلية إجابة عن سؤال يفرضه إشكاليات الحياة أو عن لغز مبهم محير يقصد الشاعر إلى استيضاحه إن استطاع، أو تقديم تعليقات تعلّيقها عليه ثقافته وحركيته في العمل والتجريب. وبالتالي فإنه يمكننا أن نؤول هذه المشاهد الحركية لعالم الحيوان على أنها أقنعة شفرية، وأنساق مضمرة تكشف عن ثقافة عميقة عند الشاعر في تقديم إجابات عن تعقيدات الحياة التي يحاول الانتصار عليها حسبما تعلّمه عليه ثقافته.

قدم الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) إجابة واضحة عن مثل هذا الصراع قديماً حينما قال : "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً وقال كأن ناقتي بقره من صفاتها كذا وكذا أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما

جرحت الكلاب وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم^(١).

فالمتلقي الكفو لمقولة الجاحظ هاته يلحظ أن فحواها لا ينسحب على الثور وحده، وإنما يتعداه إلى النماذج الحيوانية الأخرى كالبقرة الوحشية والظليم وغيرها. ولهذا، فإن هاته المقولة التي استشفها الجاحظ من خلال قراءة النصوص الجاهلية تطرح قضية فلسفية وجودية كانت قد شغلت الفكر الجاهلي سنين عدداً. فالمدح ذو علاقة مباشرة بمعنى الحياة وانتصار الذات وقهرها لما يواجهها من عقبات، حيث يصبح انتصار الناقة في رحلة البحث (الروحانية/الخيالية) رمزاً لتحقيق الذات الإنسانية ومجالاً واسعاً لممدح هذه الذات ومباركة نشاطها الإنساني. وهكذا فإن قتل الثور للكلاب أو انتصار حمار الوحش على الصائد يعني قيمة الحياة في القصيدة الجاهلية ويعكس نفسية الشاعر في تفاؤلها بتحقيق الأمل، في حين يعكس موت الثور حالة التهدم الإنساني ولحظة التقهقر أمام الموت فيكون الرثاء، وكذلك الحكم والمواظ.

وهذه الرموز الثلاثة (حمار الوحش والظليم والثور)، تؤدي دور الإنسان العامل الخير في الحياة، وهو الدور أو الوظيفة الفاعلة نفسها التي تؤديها ناقة الشاعر. فالناقة، كما يبدو وظيفياً، أداة الشاعر الخيالية والطاقة العظيمة التي لا تكل في رحلة البحث عن الخلود

(١) الجاحظ، كتاب الحيوان، الجزء الثاني، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت،

الإنساني في صحراء الحياة، ونظراً لقيمتها أو نموذجيتها العليا في رؤية الشاعر فقد شُبّهت بثلاثة تشبيهات حركية تحقق الانتصار لرموزها الإنسانية.

كانت الصحراء عاملاً مشتركاً بين هذه الرموز التي دار فيها الصراع، فالحمار يقود المجموع بحثاً عن سرّ الخلود/عيون الماء في صحراء مقفرة فيواجه الشر في الزمن الليلي "وهو إذا لبس الظلماء قربها". والظلم يسعى ويجد في جنبي قوت أسرته وهو فزع وقلق من صعوبة الحياة وقسوتها "يعلو اليفاع هجف جوفه خرب"، والثور لا يجد في مسعاه أمناً أو طمأنينة على الرغم من قساوة الحياة "يبغي بهن أخو ببداء عودها...".

إن هذه الرموز بكلّيتها تحيل حسب النسقية الثقافية إلى شيء واحد هو الإنسان في مواجهته لأشكال الشر وصوره عبر صورة الإنسان السالب "الصائد، الكلاب"، والموضوع المطروح الشر وتصاريف القدر. وهذه الأشكال المتعددة لجوانب الصراع هي في حد ذاتها صور مرآوية إسقاطية لمسألة بحث الشاعر عن وسيلة للخروج من تجربة الفقد التي اجتريحتها في مقدمة النصّ—وأعني بها غياب ماوية التي يطرب قلب الشاعر لذكرها، ورحيل الظعن عن مكان الحياة/الثبات.

ولذلك فإنّ الشاعر يحاول أن يشعر متلقي النصّ بأنه صاحب مهمة في الحياة، وهو في رحلته على ناقته يحرص على تحقيق لغة الحلم والأمل باستعادة الغائب المفقود (ماوية/الظعن: الحياة) إلى جوهرها ونضارتها؛ ولأنه—أي الشاعر حريصٌ على لمّ شمل المجموع وترسيخ حقيقة التوحد لا التشرذم، فقد بدا لنا حمار الوحش مع أسرته منتصباً، وكذلك الحال بالنسبة للظلم مع أسرته، وهذه إيماء دالة على تفاؤل الشاعر وبقينه بانتصار الخير على الشر.

٣- مركزية الصراع الإنساني في مرحلة الطعائن

تكشف القراءة العميقة للنص الشعري الجاهلي أن موضوعة الطعينة تشكل بنية محورية أساسية، وقناة اتصال فاعلة في البنية الكلية للقصيدة الجاهلية إذا ما شكلت عتبة نصانية فيها. وإذا ما أدركنا كنهه المقولة التي ذهبنا إليها في هاته الدراسة بأن الفعل الإنساني في الشعر الجاهلي يعدُّ محوراً مهماً وركيزة أساسية في تشكيل عوالم الممكن واللاممكن في تعبيره عن أشواق الشاعر الروحية، وتصويره الآلام والآمال التي يهجس بها خاطره. وإذا ما استكنهنا كل هذا وذاك فإننا نجد أن حركة الطعائن أو الصورة التي تتوحد بها الطعائن هي نتاج حقيقي ليد الإنسان في صراعه مع أخيه الإنسان، لذا فقد حفل الشعر الجاهلي بكثير من النصوص الشعرية التي تسجل أيام العرب ووقائعها وما يحدث بين القبائل من خصومات ونزاعات.

وستحاول هذه الدراسة أن تقدم رؤيتها التأويلية لتمرکز الضد في صورة الطعينة انطلاقاً من التحليل الثقافي النسقي للذهنية الجاهلية حول الحرب ومفرداتها على المستوى الشعري.

يقول بشر^(١):

أَمِنْ لَيْلَى وَجَارِئَتِهَا تَرْوُحُ وَلَيْسَ لِحَاجَةٍ مِنْهَا مَرِيحُ
وَلَيْسَ مَبِئْنٌ فِي السِّدَارِ إِلَّا مَبِيتُ ظِعَائِنِ وَصَدَى يَصِيحُ
وَلَمْ تَعْلَمْ بِبَيْنِ الْحَيِّ حَتَّى أَتَاكَ بِهِ غُدَافِي فَصِيحُ^(٢)
فَظَلَّتْ أَكْفَكْفُ الْعِبْرَاتِ مَنِي وَدَمَعُ الْعَيْنِ مِنْهُمْ رُسْفُوحُ

(١) بشر بن أبي خازم، ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، قدم له وشرحه صلاح الدين الهوارى، راجعه :

ياسين الأيوبي، منشورات دار الهلال ومكثبتها، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٩٧، ص ص ٦٦-٧٢.

(٢) الغدافي : الغراب الأسود.

ودمعي يوم ذلك غربُ شَنٍّ بجانب شهمةٍ ما تستريحُ
وما قلب الصبابة مثل شوقٍ وقبلك ما انقضى خلقٌ سجيحُ
ولم أبرح رسوم الدارِ حتَّى أزاحت عَلتِي حرجُ مروح^(١)
لها قردٌ كجث الثمل جعدُ تقصُّ به العراقي والقودحُ
أعان سرائه وبنى عليه بما خلط السوادي الرضيع^(٢)
سناماً يرفع الأحلاس عنه إلى سَنَدٍ كما ارتفد الضريحُ
كان فتودها بأرينباتٍ تعطفهن مؤشي مشيح^(٣)
تضيئه إلى إرطاةٍ حقفٍ بجانب سويقة رهم وريح^(٤)
فباكره مع الإشراق غُصفُ يخبُّ بها جداية أو ذريح^(٥)
وأضحى والضباب يزلُّ عنه كوقف العاج ليس به كدوحُ
فجال كأن نصعاً حميراً إذا كفر القبار به يلوحُ
فلما أن دنونٌ لكاذبيته وأسهل من مغابنه المسيح^(٦)

(١) القرد: ما تساقط من الوبر والصوف. والجث: ما أشرف من الأرض كالأكمة الصغيرة. والعراقي جمع عرقوة وهي ما يوضع على ظهر الفرس أو الحمار تحت المرج. وقودح الرجل: عيدانه.

(٢) السوادي: نوى التمر، والرضيح: المكسور.

(٣) الموشي: ثور موشي.

(٤) الرهم: المطرة الضعيفة الدائمة.

(٥) الغصف: الكلب.

(٦) الكاذبة: ما نشأ من اللحم في أعالي الفخذين. والمسيح: العرق.

يَسْدُ فَرُوجَهُ رَيْدُ مَضَافٍ يَقْلِبُهُ عِجَالُ الْوَقْعِ رُوحُ
 فَلَمَّا أَخْرَجْتُهُ مِنْ عَرَاهَا كَرِهْتُهُ، وَقَدْ كَثَرَ الْجُرُوحُ^(١)
 قَلِيلاً ذَاذُهُنَّ بَصْعَتَيْنِ بِسَخْمَاوَيْنِ لِيُطَهَمَا صَحِيحُ
 تَوَاكَلْنَ الْعَوَاءُ، وَقَدْ أَرَاهَا حِيَاضَ الْمَوْتِ شَاصٍ أَوْ نَطِيحُ
 وَغَادِرَ فَلْهَافٍ مُثَشَّتَاتٍ عَلَى الْقَسِمَاتِ شَامِلُهَا الْكُذُوحُ^(٢)
 وَأَصْبَحَ نَائِيًا مِنْهَا بَعِيداً كَنْضَلِ السَّيْفِ جَرْدُهُ الْمَلِيحُ^(٣)
 وَأُضْحَى لَاصِقًا بِالصُّلْبِ مِنْهُ ثَمَائِلُهُ كَمَا قَفَلَ الْمَنِيحُ^(٤)
 وَأَصْبَحَ يَنْفِضُ الْغَمَرَاتِ عَنْهُ كَوَقْفِ الْعَاجِ طَرَّتُهُ تَلُوحُ^(٥)

يقف المتلقي في هذا النصّ أمام ثلاث جدليات رؤيوية تتضافر سويًا للكشف عن
 حيثية الصراع وكيفية ظهوراته. وهذه الجدليات السياقية هي : الشاعر/ليلي، الظعن -
 والشاعر/الناقة- والشاعر /صورة الثور والكلاب.

ونرى في الجدلية الأولى : الشاعر/ليلي، الظعن أن الشاعر يفجع بطبيعة العلاقة مع
 ليلي المحبوبة التي لم يعد يجد عندها وصلًا أو بغية متحققة؛ لأنها أصبحت ظاعنة

(١) العرى: الساحة والجناب. والكريهة : الحرب.

(٢) الكدوح: جمع كدح وهو كل أثر من عض أو خدش.

(٣) المليح: الذي يلوح بالسيف ويحركه.

(٤) المنيح: سهم من سهام الميسر الأربعة التي ليس لها غنم ولا عيها غرم.

(٥) الغمرات: الشدائد والمكاره. وقف العاج: السوار منه الطرة: ما تطره المرأة من الشعر الموفي على جبهتها
 وتصفه وهي القصة.

منحولة في اللحظة الآنية. وقد أدت فجعية الشاعر بهذا التحول والانقلاب من السكون إلى الحركة في صورة ليلي - الطعائن إلى طرح التساؤل الإنكاري الذي يكشف قلق الشاعر إزاء غياب الطعائن الذي يعني في ثقافة الشاعر ووعيه اندثار الخصب والحياة. وقد انضاف إلى تلك الصرخة التي أبرزتها عقيرة الشاعر إحساسٌ بحالة الانتقاء واليأس الذي بدأ يتسرب تدريجياً في نفس الشاعر: وليس لحاجة منها مريح...، وليس مبين في الدار إلاً مبيت طعائن وصدى يصيح...، ولم تعلم ببين الحي حتى أتاك به غدا في يصيح".

إن الشعور بشمولية الانتقاء يشي باستحالة الحياة، وحدث الانقلاب من الحياة "ليلى + الطعائن) إلى الموت (الرحلة). ومما يعزز من فداحة الإحساس بحالة الانتقاء هاته أن الشاعر شرع يقرأ تاريخ الثقافة الجمعي ويسترجع تلك الصور التي اقترنت في وعية الإنسان بالموت والدمار من خلال صورة الغراب رمز الشؤم والموت في المخيال الثقافي العربي. فقد ورد في كتاب الحيوان للجاحظ أن الغراب لزمه هذا الاسم "لأنه إذا بان أهل الدار للنجعة، وقع في مرايض بيوتهم يلتمس ويتقمم، فيتشائمون، به ويتطيرون منه، إذ كان لا يعترى منازلهم إلاً إذا بانوا فسموه غراب البين"^(١).

ونتيجة لهذا الحدث السلبي، فقد طفق الشاعر يؤسس طقوسية بكائية تجسد بكاء الصوت الإنساني تجاه تجربة الفقد التي يخلقها الصراع الإنساني في الحرب.

وأما الجدلية الثانية : الشاعر/الناقة، فإنها تصور الدور الكبير الذي تؤديه الناقة في ثقافة الشاعر من حيث هي أداة خلاص أو لتقمصها دور المخلص الذي يخرج الشاعر من محنته في الفقد، ويضع حداً للبكاء والعيول الذي لا يجدي استمراره، ومن ثم من حيث هي

(١) الجاحظ، الحيوان، ج٢، ص ٣١٥.

وسيلة حلمية لتغيير الواقع المأساوي بالفعل والعمل. ولهذا، فإن صورة الناقة في الشعر الجاهلي تتصف بمقومات الكمال والقوة، ولا نكاد نجد شاعراً يصف ناقته بالهزال والضعف في أثناء شروعه بالرحلة.

ولا ريب في أن هذه الهالة من الصفات توحى للمتلقي بمدى تشبث الشاعر بهاجس الحلم وتحقيق المراد على الرغم من سلسلة الإحباطات التي تتعارض مع آماله وثقافته. وعندما نتأمل تموقع صورة الناقة في قصيدة بشر، فإننا نراها تتخذ مكاناً وسطاً بين نسقين : نسق المحبوبة والظعائن، ونسق الصراع بين الثور والكلاب – أي أن لغة النص تضعنا أمام حركتين تبدوان منفصلتين ولكنهما في الوقت نفسه تقودان إلى التكامـل والتآزر، وهما : حركة الحاضر الذي أصبح ماضياً (ليلي+الظعائن) وحركة المستقبل (الصراع بين الثور والكلاب). وتتوسط هاتين المرحلتين لحظة أو حركة استشراف المستقبل من أجل بعث الحياة من جديد، وإعادة الظعائن ويليلى إلى حالتها السكونية من خلال تاريخ الذات وعملها الدؤوب آنياً كما تجلّى في صورة الناقة.

وأما الجدلية الأخيرة صورة الصراع بين الثور والكلاب، فإنها ترمز إلى أمل الشاعر بدحر الشر والانتصار عليه في نهاية الأمر.

وتبدو صورة الثور على صفحة الحياة في نص بشر مشابهة تماماً لصورة الظعائن في بدء النص. فالثور يمثل الجانب الإنساني الذي يرغب أن يعيش في أمن وسلام حياة كريمة بعيداً عن منغصات العيش "تضيفه إلى إرطاة حقف...". ولكن عالم الشر الذي يمثله الجانب الإنساني السالب/الكلاب يرفض بقاء الآخر ويأبى إلا أن يقيم عالمه وحياته على حساب الآخرين. وحينما يسوق القدر الثور إلى حدث الصراع – المعركة تنكشف لنا حدة

هذا الصراع الدموي حيث تنهش الكلاب الثور فيحاول الهرب منها، ولكن كرامته تفرض عليه أن يعود ويستمر في المواجهة ليكون أكثر تصميمًا على الثبات والانتصار.

ومن اللافت للنظر في هذا النص، أن نتيجة الصراع بين الثور والكلاب لم تكن حاسمة أو واضحة، كما كانت في معظم النصوص الشعرية الجاهلية، وإنما انتهت بالتعادل دون غنم أو غرم " وأضحى لاصقاً بالصُلْبِ منه ... ثمائله كما قَفَلَ المنيحُ ". ومثل هذه النتيجة المشابهة التي يمكن رصدها، صورة الصراع بين الثور والكلاب في نص آخر لبشر يقول فيه^(١) :

بَانَ الْخَلِيطُ وَلَمْ يَوْفُوا بِمَا عَهَدُوا وَزَوَّدُوا اشْتِيقًا أَيُّهَ عَمَدُوا

ولعل هذه النتيجة تمثل رؤية ذاتية للشاعر تجاه موضوعه الحرب التي تكون نهاياتها ضرباً من الرجم بالغيب، أو تكون احتمالاً ممكناً لصورة الصراع الإنساني. لقد حاول الكلاب بقوته وعتاده الحربي "الكلاب" أن يجعل الثور غنيمة له مثلما حاولت الحرب أن تجعل من (ليلي+الظعائن) غنيمة لها أيضاً، بيد أن الشر لم يفلح في تحقيق مآربه في كلا الحالين.

وصورة "اللاغنم واللاغرم" تجعل من صورة الصراع بين الثور والكلاب بنية نصية مفتوحة متعددة الاحتمالات، وهي تفضي إلى رؤية عميقة تصدر عن خبرة وثقافة بأن الشر باق ببقاء الخير والعكس صحيح أيضاً. ومعنى هذا أن الحرب/الشر مستمرة حتى وإن عادت الظعائن/ليلي إلى ثباتها، وكذلك الثور إلى أوطانه. وعندما يحس المرء بخطورة الشر الذي

(١) انظر الديوان، ص ص ٨٢-٨٨.

يهدد حياته فما عليه إلا أن يحترز بأن يعد للأمر عدته كي لا يتحول إلى عالم الموت والفناء، وهذا ما يتضمنه حقيقة صوت النص الشعري المكتنز بثقافة مثلى للحرب.

٢-٣ وثمة قصيدة أخرى طويلة لبشر في وصف حركة الظعائن وما ينجم عنها. وسأكتفي بذكر الأبيات المتعلقة بمشهد الظعائن أولاً، وبعدها سأشير إلى أبيات في النص لها واشجة أو علاقة ما بالنسق الظعائني وفي تجليتها أبعاد الصراع الإنساني.

يقول بشر^(١) :

أَلَا بَانَ الْخُلَيْطُ وَلَمْ يُزَارُوا وَقَلْبِكَ فِي الظَّعَائِنِ مُسْتَعَارُ
أَسَائِلُ صَاحِبِي، وَلَقَدْ أُرَانِي بِصِيرًا بِالظَّعَائِنِ حَيْثُ صَارُوا
تَوُمُّ بِهَا الْحَدَاةُ مِيَاهَ نَخْلٍ وَفِيهَا عَنْ أَبَانِيْنَ اَزْوَرَارُ
أَحَازِرُ أَنْ تَبِينَ بَنُو عُقَيْلٍ بِجَارَتِنَا، فَقَدْ حُقَّ الْجِذَارُ
فَلَايَا مَا قَصَرْتُ الطَّرْفَ عَنْهُمْ بِقَانِيَّةَ، وَقَدْ تَلَعَ النَّهَارُ
بَلِيلٍ مَا أَتَيْنَ عَلَى أُرُومٍ وَشَابَةَ عَنْ شَمَائِلِهَا تِعَارُ
أَرَاهُمْ كَلَمًا بَانُوا تَوَلَّوْا بَرَهْنُ مِنْكَ لَيْسَ لَهُ جِوَارُ^(٢)
كَأَنَّ ظُبَاءَ، أَسْنُمَةً عَلَيْهَا كَوَانَسَ قَالَصَا عَنْهَا الْمَغَارُ
يَفْلُجْنَ الشُّفَاةَ عَنْ أَقْحَوَانٍ جَلَاهُ غَبٌّ سَارِيَةٌ قَطَارُ^(٣)
وَفِي الْأَظْعَانِ آنَسَةٌ لِعُوبٍ تَعِيْمُ أَهْلُهَا بِلْدَا فُسَارُوا

غذاها قارصٌ يجري عليها ومَحْضٌ حينَ تنبعثُ العِشَارُ^(١)
نبيلةٌ موضعَ الجِلينِ خَوْدٌ وفي الكشْحينِ والبطنِ اضطمارُ^(٢)
ثقالُ كلِّما رامتُ قياماً وفيها حينَ تنبعثُ انبِهارُ
فبتُ مسهداً أرقاً كائسي تمثُتُ في مفاصلي العَقَارُ
أراقبُ في السماءِ بناتِ نَعشٍ وقد دارتُ كما عطفَ الصَّوَارُ^(٣)
وعانَدَتِ الثريا بَعْدَ هَـذِهِ معاندةً لها العُيُوقُ جَارُ^(٤)
فإنْ تكنِ العُقيلياتُ شَطَطتْ بهنَّ وبالرُهيئاتِ الدِّيَارُ
ليالي لا أطاوعُ مَنْ نُهاني ويضفُو تَخَتَ كعُبي الإزارُ^(٥)
فأعصي عاذلي وأصيبُ لهُواً وأوذِي في الزِيارَةِ مَنْ يَغَارُ

أول ما يستثير وعي الشاعر في هذه الأبيات هو رحيلُ الظعائن التي أعارها قلبه وعشقه، ليكونَ الاستفتاحُ منذ البداية علامة أولية على المفاجأة السالبة التي أقلقَت صوت النص الشعري، وألقت بظلالها على النص بأكمله.

وهذا الاستفتاح "ألا بان الخليط" يؤدي وظيفة تنبيهية تبرز مدى انفعال الشاعر بمشهد البين، إذ إن رحلة الظعائن الجماعية هي رحلة قسرية قهرية بحثاً عن حياة جديدة

(١) القارص: اللين.

(٢) الكشْحان : الخاصرتان.

(٣) بنات نعش: سبعة كواكب: أربعة منها نعش لأنها مربعة، وثلاثة بنات نعش الواحد ابن نعش لأن الكوكب منكر فيذكرونه على تذكيره. والصوار: جماعة بقر الوحش.

(٤) بعد هذه: بعد مضي الهزيع الأول من الليل.

(٥) الضافي: السابغ.

لا حرب فيها ولا موت. فهي —أي رحلة الظعائن محاولة جاهدة للهروب من حدث صراع الإنسان مع أخيه الإنسان في حرب طاحنة لا هوادة فيها. وقد أبان انفعال الشاعر برحلة الظعائن طبيعة العلاقة التي تربطه بهذه الظعائن، فهي علاقة روحية حميمة نظراً لوجود محبوبته التي ظننت مع الظاعنين. ولذلك فقد قدم الشاعر وهو يتابع مسير الظعائن، وصفاً دقيقاً لحركة الظعائن والأمكنة التي مرّت بها "مياه نخل، وأبانين، وقانية، وأروم وشابة وتعار".

ويحق لنا أن نتساءل هنا : لماذا يحرص الشعراء الجاهليون، عادة، في مشهد الظعائن على متابعة الظعائن وذكر الأماكن التي تمرّ بها ؟

تشكل المرأة في ثقافة الشاعر الجاهلي رمزاً لخصب الحياة واستقرارها، لذا فإنّ حرص الشاعر على متابعة حركة الظعينة التي قد تكون أما، أو زوجة، أو حبيبة، في إطار القبيلة ناتج عن إحساس الشاعر بالقيمة العظيمة للمرأة في بعث الحياة، عدا أنها تمثل الجانب الإنساني الضعيف المسالم الذي يدفع الشاعر إلى ربطه بمفهوم الكرامة واحترام الشعور.

وغالباً ما يقتزن حدث المتابعة للظعائن في الشعر الجاهلي، كما هو عند بشر، بفعل الرؤية "ولقد أراني بصيراً بالظعائن حيث صاروا...، فلأياً ما قصرتُ الطرف عنهم...، أراهم كلّما بانوا تولّوا...". والرؤية تكشفُ عن ذاتٍ مثقفة بصيرة بمجريات الحدث، كما أنّها تشخيصٌ أمينٌ للواقع السلبي وإعمالٌ عميقٌ للفكر في قضية التحول من الحياة/السلم إلى الموت/الحرب — رحلة الظعائن.

ولأن الشاعر يسعى دائماً إلى رؤية الجمالي الذي ينسجم مع جمال الحياة وديمومتها، فقد أضفى على طُغنه المطلبة صفاتٍ جماليةً مثاليّةً وكأنها جوهر الحياة أو لون الحياة :

يَفْجُنَ الشِّفَاةَ عَنْ أَقْـوَانٍ جَلَاهُ غَبُّ سَارِيَةِ قِطَارُ

تعد سمة التحول ملمحاً بارزاً في موضوعة الطعائن كما أشرت سابقاً. وعندما نتأول الأوصاف الجمالية التي يذكرها بشر لمحبوبته الطاعنة نجد أن سمة التحوّل ماثلة فيها متحققة. فالأوصاف الجسدية الجمالية للآنسة اللعوب لا تتسق مع حالة الرحلة القسرية حيث يفقدُ الجميل خصوصيته، ولهذا تكتسب كلمة "بغير بؤس" دلالة مميزة لتوضيح سمة التحول التي أشرت إليها، حيث لا يمكن أن تتشكل هذه الصفات الجمالية للظئينة إلا في حالة السلم/الولادة والخصب "ومحضٌ حينَ تنبعث العشارُ".

إن منظر الظعن الراحلة يدفع الشاعر إلى استذكار الزمن الماضي لمحو مشهد الحاضر/الواقع. وقد تحول فعل الرؤية للمشهد الحالي إلى فعل المراقبة ماضوياً؛ لأنه الفعل المبتغى في ثقافة الشاعر "فبتُ مسهداً أرقاً...، أراقبُ في السماء بناتٍ نعش...". وقد أفصح الشاعر عن علّة هذا التحوّل وتجلياته بوصفه حدّاً فاصلاً بين حدّين : حدّ الحياة (ثبات الطعائن) وحدّ الموت (رحلة الطعائن) حيث كانت الحرب أداةً لتلاشي لحظة التمتع بالحياة الجميلة وانتهاء الغاية الزمنية للهو الشاعر:

فقد كانت لنا ولهنّ حتّى زوتنا الحرب أيام قصّار
ليالي لا أطاوع منْ نهاني ويضفوّ تحّت كعبيّ الإزار
فأعصي عاذلي وأصيبُ لهواً وأوذّي في الزيارّة منْ يَفْـار

وسلسلة الفجائع التي يواجهها الشاعر في اللحظة الظمينية تؤدي إلى شمولية الحرب والصراع الإنساني، إذ يحاول الشاعر/البطل أن يكون بمثابة المخلص -المنقذ الذي يعيد إلى الجمال بريقه وإلى الحياة فاعليتها. وبهذا تكون الظمينة ناتجة عن صراع إنساني، ومحفراً لولادة سلسلات من الصراعات والحروب. يقول بشر في النص نفسه :

فيا للناس للرجل المعنى	طوال الدهر إذ طال الحصارُ
ولما أن رأيتُ الناسَ صاروا	أعادي ليس بينهم ائتمارُ
مضى سلافنا حتى حللنا	بأرضٍ قد تحامتها نزارُ
وشبَّت طيءُ الجبلين حرباً	تهرُّ لشجوها منها صُمارُ
يسدُّن الشعب إذا رأونا	وليس يعيذهم منا انجحارُ
وصوبَ قومه عمرو بن عمرو	كهادمِ عزه، وبه انتصارُ
وأضعدتِ الرِّبابُ فليس منها	بصاراتٍ ولا بالحبسِ نثارُ
فحاطونا القَصَا، ولقد رأونا	قريباً حيثُ يُستمعُ السُّرارُ
يسومون الصُّلَاحَ بذاتِ كهفٍ	وما فيها لهم سَلَعٌ وقَارُ
وأنزلَ خوفُنا سعداً بأرضٍ	هنالك إذ تُجيرُ ولا تُجارُ
وأدنى عامرٍ حياً إلينا	عقيلُ بالمرانةِ فالوبارُ
وقد ضمرتْ بجرتها سليمُ	فخافتنا كما ضمَرُ الجمارُ
وليسَ الحيُّ حيُّ بني كلابٍ	بمنجيهم، ولو هربوا، الفرارُ
وأما أشجعُ الخنثى فؤلوا	ثيوساً بالشُّظي لهم يُعارُ

ومثلما ابتدأ مشهد الظعائن بفعل الرؤية لاندثار معالم الحياة الإنسانية، فقد افتتح الشاعر مشهد القتال /الحرب بفعل الرؤية أيضاً:

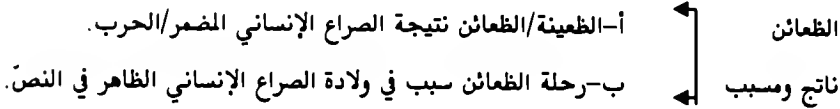
وَلَمَّا أَنْ رَأَيْتُ النَّاسَ صَارُوا أَعَادِي لَيْسَ بَيْنَهُمُ اثْتِمَارُ
مَضَى سَلَفُنَا حَتَّى حَلَلْنَا بِأَرْضٍ قَدْ تَحَامَتَهَا نَسْرَارُ

والرؤية هنا بديلٌ جذري للرؤية السابقة حيث لا تُستعاد الحياة إلا بشمولية الموت – موت الآخر "القبائل المعادية" لولادة الحياة المثالية.

وهكذا تندغم الذات المنفعلة في إطار "النحنية" لتثبت قوتها وتنتصر لظعنها. وقد أدت شمولية الحرب هذه إلى حالةٍ مشابهة لما حلَّ بالظعن، وهي فقدان الخصوصية ومعنى جمالية الحياة، إذ نلحظ "عمرو بن عمرو"، يهدمُ عزَّه ويفقد آباءه، وتهربُ الرِّبَابُ خوفاً من الموت الذي يداهمها، ويسلبُ الخوف بني سعد الحياة الكريمة فلا تقيم إلا في أرضٍ مقفرةٍ لانتبات ولا شجر فيها، وينسحب المآل نفسه على بني عامر، وسُلَيم، وبني كلاب، وأشجع، وبني سُبَيع.

فرؤية الشاعر الثقافية تجاه موضوعه الحرب تكشف عن خطورة الصراع الحربي على الإنسان، إذ تتحول الصورة المثلى للإنساني إلى النقيض ويعمُّ الشتات حياة الإنسان، وتنقطع الأواصر الروحية بين الإنسان/الشاعر/القبائل، ومرموزات الحياة/الظعائن/الأمجاد.

ومن خلال قراءتنا رؤية الشاعر الجاهلي عن موضوعة الطعائن يمكننا القول بأن العتبة النصية للطعائن تولد الصراع الإنساني على النحو الآتي :



٣-٣ وبصور علقمة بن عبدلة في سمط الدهر مشهد الطعائن فيقول^(١) :

هل ما علمت وما استودعت مكتوم	أم حبلها إذ نأتك اليوم مصروم
أم هل كبير بكى لم يقض غبرته	إثر الأحبة يوم البين مشكوم ^(٢)
لم أذر بالبين حتى أزمعوا ظعناً	كل الجمال قبيل الصبح مزموم
رد الإمام جمل الحي فاحتملوا	فكلها بالتزيديات معكوم ^(٣)
عقلاً ورقماً تظل الطير تخطفه	كأنه من دم الأجواف مدموم
يحملن أترجة نضج العبير بها كأن	كأن تطيابها في الأنف مشموم
فأرة منك في مفارقها	للباسط المتعاطي وهو مزكوم
فالعين بني كأن غرب تحط به قد	ذهمأ حاركها بالقتب محزوم
عريت زماً حتى استطف لها	كنر كحافة كير القين ملوم ^(٤)

(١) المفضليات، النص، ص ص ٣٩٧-٤٠٤.

(٢) مشكوم: مثاب مكافأ.

(٣) المعكوم: المشدود بثوب.

(٤) استطف: ارتفع، والكثر: السنام.

قَدْ أَذْبَرَ الْعَرُّ عَنْهَا وَهِيَ شَابِلُهَا مِنْ نَاصِعِ الْقَطِرَانِ الصَّرْفِ تَدْسِيمُ^(١)
تَسْقِي مَذَانِبَ قَدْ زَالَتْ عَصِيفَتُهَا حَذُورُهَا مَنْ أَتَى الْمَاءِ مَطْمُومُ^(٢)

.....

بِنْ ذِكْرِ سَلَمَى وَمَا ذَكَرَى الْأَوَانَ بِهَا إِلَّا السُّفَاهُ، وَظَنَّ الْغَيْبِ تَرْجِيْمُ
صِفَرُ الْوِشَاحَيْنِ مِلْءُ الدَّرْعِ خَرْعِبَةُ كَأَنَّهُا رَشَاءُ فِي الْبَيْتِ مَلَزُومُ^(٣)
هَلْ تُلْحَقْنِي بِأُخْرَى الْحَيِّ إِذْ شَحَطُوا جُلْدِيَّةُ كَاتَانِ الضُّحْلِ عُلُكُومُ^(٤)
كَأَنَّ غَسْلَةَ خَطْمِيْ يَبْشَفُهَا فِي الْخَدِّ مِنْهَا فِي اللَّحْيَيْنِ تَلْغِيْمُ^(٥)
بِمَثَلِهَا تُقَطِّعُ الْمَوَاعِدَ عَنْ عُرْضِ إِذَا تَبَغَّمَ فِي ظِلْمَائِهِ الْبُومُ
تُلَاحِظُ السَّوْطَ شَزْرًا وَهِيَ ضَامِرَةٌ كَمَا تَوَجَّسَ طَاوِي الْكَشْحِ مَوْشُومُ
كَأَنَّهُا خَاصِبٌ زُعْرُ قَوَادِمُهُ أَجْنَى لَهُ بِاللَّوَى شَرِيٌّ وَتُثُومُ
يَظَلُّ فِي الْحَنْظَلِ الْخُطْبَانِ يَنْقُفُهُ وَمَا اسْتَتَفَّ مِنَ التُّثُومِ مَخْذُومُ
فُؤُهُ كَشَقُّ الْعِصَا لِأَيَّا تَبَيَّنُهُ أَسْكُ مَا يَسْمَعُ الْأَصْوَاتِ مَضْلُومُ^(٦)
حَتَّى تَذَكَّرَ بَيْنَضَاتٍ وَهَيْجَهُ يَوْمَ رَدَاذٍ عَلَيْهِ الرِّيحُ مَغْيُومُ
فَلَا تَزِيدُهُ فِي مَشْيِهِ نَفَقُ وَلَا الزَّفِيفُ دُوَيْنَ الشَّدِّ مَسْزُومُ^(٧)

(١) التّدسيم: الأثر.

(٢) المذانب: مدافع الماء إلى الرياض. والعصيفة: ورق الزرع.

(٣) الخرعة: الناعمة.

(٤) العلجوم: الغليظة.

(٥) الخطمي: نبات يغسل به.

(٦) أسك: أصم.

(٧) النفق: السريع الذهاب. الزفيف: دون الشد قليلاً.

يَكَادُ مَنَسِمُهُ يَخْتَلُّ مُقْلَتَهُ كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنُّخْسِ مَشْهُومٌ^(١)
 وَضَاعَةٌ كَعَصِيٍّ الشَّرْعِ جُوجُؤُهُ كَأَنَّهُ بَتْنَاهِي الرُّوضِ عُلْجُومٌ^(٢)
 يَأْوِي إِلَى حِسْكِ زُغَرٍ حَوَاصِلُهُ كَأَنَّهُنَّ إِذَا بَرُكْنَ جَرْتُسُومٌ^(٣)
 فَطَافَ طَوْفَيْنِ بِالْأُدْحِيِّ يَقْفَرُهُ كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنُّخْسِ مَشْهُومٌ^(٤)
 حَتَّى تَلَاغَى وَقَرْنَ الشَّمْسِ مُرْتَفَعٌ أَدْحِيٌّ عَرَسَيْنِ فِيهِ الْبَيْضُ مُرْكُومٌ
 يُوْحِي إِلَيْهَا بِإِنْقَاضٍ وَنَقْنَقَةٍ صَعْلُ كَانَ كَمَا تَرَاطُنَ فِي أَفْدَانِهَا السَّرَّومُ
 جَنَاحَيْهِ وَجُوجُؤُهُ بَيْتٌ أَطَافَتْ بِهِ خَرْقَاءٌ مَهْجُومٌ
 تَحْفُهُ هِقْلَةٌ سَطْعَاءٌ خَاضِعَةٌ تَجِيبُهُ بِزِمَارٍ فِيهِ تَرْنِيمٌ

يضعنا هذا النص للوهلة الأولى أمام شعيرة في الطقس البكائي تجاه الأنثى - الظعينة الراحلة. فالحرب/الشر في رؤية الشاعر تعدّ مأساةً فادحة تقطع أسباب التواصل الإنساني، وتحول دون قيام المجتمع النامي الذي يتأسس وفق حالة الثبات والتوحد بين الرجل والمرأة. وعلقمة الفحل يعترف صراحاً وبواحاً بأنه لم يعرف قيمة الفقد وهول البين إلا بوجود الأثر الذي يشاهده عياناً برحيل الظعن ليلاً.

ويبدو موقف الشاعر الملتاع موقفاً آسفاً حزيناً على رحلة الظعائن لأنها تحمل محبوبته المتناهية الجمال "يحملن أترجة نضخ العبير بها...".

(١) المشهوم : الفزع المروع.

(٢) وضاعة: سريع. الجوجؤ: الصدر. الشرع: الأوتار. العلجوم : البعير الطويل المطلي بالقطران.

(٣) الحسكل: الفراخ. جرثوم: أصول الشجر.

(٤) الأدحي: مبيض النعام. يقفَره: ينظر إليه هل يرى به أثراً.

ويجسد الأداء البكائي عند علقمة نوعاً من الرثاء العميق لغياب المحبوبة سلمى في إطار الرحلة الجمعية للظعن. فالعين تغدو منبعاً ثراً لا ينضب في ذرف الدموع، وكأنها سانية تسقي الماء دون كلل أو سأم.

فالشاعر يوقن، والحال هذه، بأن رحيل الطعائن يشي بغياب الحياة الإنسانية التي تشكل فيها المرأة جوهرأ أصيلاً. ولذلك فقد كانت شعيرة البكاء عند الشاعر وسيلة تطهيرية إحيائية في آن : تطهيرية لنفس الشاعر من لحظة الشعور بالصدمة والمفاجأة في مشهد الظعن المرتحلة وحالة اليأس والكبت التي مر بها "هل ما علمت وما استودعت مكتوم"، وإحيائية لأنها تشحذ همة الشاعر وتصوب رؤيته نحو المستقبل للخلاص من رهان الحاضر، باستحداث البديل الثقافي القادر على تغيير ملامح الواقع السالب وإعادة الحياة إلى سويتها.

وبالفعل، فإننا نلاحظ الشاعر يتخلص من غلبة العاطفة بتوظيف الفكر الفاعل حيث تضحى الناقّة ثقافة وفكراً خاصاً بعالم الشاعر، ينقله من صورة الضعف وتقهقر الذات أمام موضوعها إلى آفاق مستقبلية ممتدة أساسها العقل والقوة. لذا فإن الشاعر الجاهلي، في إطار تصويره لموضوع الرحلة على الناقّة، يسعى جاداً إلى إعطاء صفات تنتمي إلى عالم الخوارق والقوة. فكانه عندما يضيف هذه الصفات على ناقته يشعرنا بذوقه واختياره هو لعنصر القوة كأسّ ناجع في مواجهة المأساة وتعقيدات الحياة.

ومما هو حقيق بالذكر أن رحلة البحث عن الغائب /الحياة عند علقمة وعند الشاعر الجاهلي بشكل عام تقوده إلى مشاهد من الطبيعة متعددة كالظليم في هذا النص، وكالثور والحمار الوحشي والبقرة الوحشية في نصوص شعرية أخرى. وهذه المشاهد التي هي رؤى وأقنعة حسب ثقافة الشاعر وفكره الخلاق تتضمن في داخلها معنى الصراع الذي أدى إلى إقامة طقسية البكاء من قبل الشاعر في بداية النص. فالظليم، كما يبدو، يخرج إلى الصحراء الواسعة باحثاً عن

أسباب الحياة، وهو يؤدي عمله اليومي بمسؤولية كبيرة على الرغم من قساوة الحياة ومرارتها. ولكن تقلبات الزمن /المطر-الرياح تقطع عليه وظيفته والاستمرار بعمله، إذ سرعان ما يتذكر أسرته وفراخه فيصيبه الهلع والخوف الأمر الذي يجعله يعود مسرعاً دون وعي إلى أدحيه؛ ليطوف حوله مرتين فيطمئن قلبه بعد أن حاور أنثاه وبعد أن أجهده الخوف والتعب.

فالظلم في هذا النص قناع للإنسان الذي يجد ويكدح من أجل أن يعيل أسرته ويحفظ لحياتها الديمومة والبقاء. وصورة الظلم في علاقته الوطيدة مع أسرته هي صورة الأمل الكبير الذي يتوهج في فكر الشاعر بعودة الظعائن/سلمى، ومن ثم بعث الحياة من صميم الموت / الغياب وتنبثق بوارق هذا الأمل من ثقافة الصورة نفسها للظلم؛ إذ إن يوم الرذاذ-الريح التي واجهها الظلم بشجاعة ما هي إلا تذكيرٌ إيحائي بيوم الحرب أو ريح الحرب التي أدت إلى تحول الحياة في عالم الأنثى /الظعينة إلى السلب مما يفرض على الشاعر استحضار منطق الشجاعة والقوة في بحثه عن الفردوس المفقود. وإذا كان الشاعر قد أقام مراثية لأصل الحياة الإنسانية في البداية، فإنه يقيم في إطار الأمل طقساً احتفائياً وشعيرة طوافية فرحاً بولادة الحياة الخيرة وهزيمة الشر " فطافَ طَوْفَيْنِ بِالْأُدْحِيِّ يَقْفُرُهُ.... كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنُّخْسِ مَشْهُومٌ".

إن مهمة الشاعر في هذه الرحلة تأخذ على عاتقها صون الحياة بعودة السلم والأمان المستلب، وإقامة الأسرة الملتزمة الشمل بعيداً عن شؤم الحرب وعالمها. وإذا كانت "البيضات" التي تذكرها الظلم إشارة دالة إلى نطفة الخلق وأصل الكينونة، فإن الظعينة/سلمى تبدو كذلك في رؤية الشاعر. فالشاعر بعبارة أخرى مشغول بتأسيس حياة أسرية متكاملة يملؤها الصوت الإنساني الذي يجسد تغني الشاعر/الإنسان بانتصار الحياة على الموت.

الفصل الثاني

صراع الإنسان مع المكان



١- طल्लीّة المكان وثقافة الحنين:

يحتلّ موتيف الطلل مساحة واسعة في الشعر الجاهلي بحيث قلّما نجد نصّاً شعريّاً يخلو مما أجمع النقاد على تسميته بـ "المقدمة الطल्लीّة".

فالطلل يشكل في البنية الثقافية الجاهلية واقعة ثقافية مؤرّقة ومحيرة للإنسان الجاهلي، نظراً لارتباطه بالمكان الذي يعيش فيه الإنسان /الشاعر تجربة الحياة في إطار المجموع. ولا غرابة في ذلك ما دام المكان، كما يقول باشلار، "يرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية -قيماً متخيلة سريعاً ما تصبح هي القيم السائدة"^(١).

وافتح الشاعر الجاهلي نصّه الشعري بالوقوف على الطلل يبرز للمتلقي حقيقة الألفة والانسجام بينه وبين المكان؛ إذ يتحول المكان إلى ذاكرة حافظة للفعل الإنساني وأثره في المكان، ومن ثم يصبح الطلل نسقاً مولداً لأنساق مضادة تبين موقف الإنسان ورؤيته للنسقية الطल्लीّة.

وستحاول الدراسة الآتية تقديم رؤية ثقافية للكشف عن تشكلات الصراع بين الإنسان والمكان من خلال نماذج شعرية بدت فيها مركزية الضد فاعلة.

يقول بشّامة بن الغدير^(٢) :

لَسِنِ الدِّيَارُ عَفَوْنَ بِالْجَزْعِ بالدُّومِ بَيْنَ بُحَارٍ فَالشُّرْعِ
نَرَسْتُ وَقَدْ بَقِيَتْ عَلَى حَجَجٍ بَعْدَ الْأُنَيْسِ عَفْوُئُهَا، سَبْعِ

(١) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ت، ص ٣٧.

(٢) المفضليات، ص ٤٠٧.

إِلَّا بَقَايَا خَيْمَةٍ ذَرَسَتْ دَارَتْ قَوَاعِدُهَا عَلَى الرَّبْعِ
فَوَقَفْتُ فِي دَارِ الْجَمِيعِ وَقَدْ جَالَتْ شُؤُونُ الرَّأْسِ بِالدَّمْعِ
كُمُرُوضٍ فَيَاضٍ عَلَى فَلَاحِجِ تَجْرِي جَدَاوِلُهُ عَلَى السَّرْعِ
فَوَقَفْتُ فِيهَا كِي أَسْأَلُهَا غَوْجَ اللَّبَانِ كَمَطَرِ النَّبْعِ (١)
أُنْضِي الرِّكَابَ عَلَى مَكَارِهَا بِزَفِيفٍ بَيْنَ الْمَشْيِ وَالْوَضْعِ

يمثل الاستفهام "لن الديار" في بداية الأبيات الشرارة الأولى لدهشة الشاعر لما حس بالمكان/الديار من تبدل وعفاء. فهو يبدو متنكراً للتحوّل الذي أصاب الديار بعد أن كانت، ماضوياً، حفيظة بالحياة الإنسانية "بعد الأنيس عفونها سبع".

وظهور الديار بهذه الصورة يكشف عن شمولية الاندثار في فضاء المكان مما يؤدي إلى انعدام الحياة ونفي الإنسان إلى المجهول. والمتلقي عندما يفكك شيفرات النسق الطللي فإنه يدرك جيداً حالة الطمس الإنساني تلك، وأن ثمة خللاً سيطر على دورة الحياة الأمر الذي يفرض على الشاعر خلق إمكانات إبداعية يتحدى عن طريقها عملية القهر المكاني للإنسان. وأولى المكنات الإبداعية التي يضمها صوت النص الشعري تتمظهر بالمعرفة التي تحفظ ذاكرة الإنسان من النسيان. وهذه المعرفة رد مناوئ، على شمولية العفاء التي أشرنا إليها، إذ إننا نلاحظ الشاعر يحفظ حدود المكان الذي يعيشه وينتمي إليه ويعرفه أيضاً "الديار : الجزع، والدوم، وبحار، والشرع".

(١) الفياض : الماء الكثير. والفلاح : النهر الكبير.

ويجب أن نذكر هنا أن المكان يتشظى في رؤية الشاعر إلى مكانين : المكان الأول هو المكان المرتبط بانجاس الحياة وقيام المجتمع واستقراره، وهو مكان متصل بالسعادة الإنسانية وتجلي حالة الخصب واخضرار الحياة كما نستشف من كلمة "الربيع : المنزل الربيع"، في هذه الأبيات. وأما المكان الثاني، فهو مكان آني المشهد ورامز أيضاً إلى التهدم الحضاري والتحول من عالم الحياة إلى عالم الموت.

ولهذا، فقد تحدى الشاعر بثقافته قوة المكان المندثر بعدم نسيان مكان الحياة الذي شغله الأنيس ذات يوم بحضوره. وثاني الممكنات النسقية التي تصور إصرار الشاعر على الثبات أمام السلب المكاني تكمن في وقوفه على الديار المتحوّلة. وهذا الوقوف في حدّ ذاته إحياءً مباشراً بأن الشاعر يسعى إلى إعمار المكان بالحياة تارة أخرى، إذ تبدو لحظة الوقوف هاته وكأنها أداء طقسي يذرف فيه الشاعر الدموع قصد بعث الحياة.

وتشكل دموع الشاعر إحياءً واعياً للديار الموات نتيجة اقترانها بتعلق الشاعر بالمكان الذي حوى محبوبته وأهله. وهذه الدموع، وإن كانت ترمز إلى مرثاة للحياة الإنسانية، فإنها تفصح عن قيمة الحياة في نظر الشاعر وعن رفضه لتفوق المكان على الإنسان. ولذلك يبدو تشبيه الشاعر لمشهد البكاء بنهر كبير متشعب الجداول يبدو لصيقاً بمعنى الأمل باستعادة الحياة الماضية، ومحاولة تأسيس ثقافة الحنين إلى الفردوس الأنثوي المفقود.

فالدمع/الأداء الإنساني يصبح وسيلةً لاستجلاب الحياة تماماً كما هو حال النهر الذي يروي الزرع فيغدو مخضراً.

ويلج الشاعر على حالة الوقوف مرة أخرى كمحاولة منه لتحدي النسقية الطللية، إذ يرمز فعل المسألة للديار استنطاقاً للماوراء الطللي، وإشغالاً للفضاء المكاني بصوت الإنسان الذي يستذكر صوت الحبيبة والمجموع في هذا المكان المتحول. وثالث الممكنات النسقية الكاشفة للنسق المضاد عند الشاعر تظهر في عامل الرحلة حيث يكتشف الشاعر أن العمل وحده هو الخلاص من سكونية المكان ورتابته، إذ نرى الشاعر يجهز ناقته /ثقافته في البحث عن الآخر المفقود الذي يعيد للمكان بهاءه بأقصى سرعة. فإذا كانت الديار الجميلة العابقة بالوجود الإنساني قد تحولت بفعل الزمن إلى جذب وخواء، فإن الشاعر يتبنى فكرة التحويل نفسها عندما يحاول بثقافته تحويل الآني إلى ماضوي أو استيلاد الماضي من صميم الحاضر بفعل الإمكان.

إن مشهد اليباب المكاني يثير في نفس الشاعر رعباً بوصفه علامة من علامات الموت. فالظل يجعل الشاعر شاهداً حياً على صورتين : صورة الحياة "وجود المحبوبة والأهل في المكان، وصورة الموت الراهن عندما يعاين الشاعر تجربة الفقد على حقيقتها. وبالفعل، فإن تماوج النفس بين نقيضين يزيد من حيرة الشاعر ويدفعه إلى اتخاذ قرار تجاه ما يرى، فإما أن يرضخ الشاعر لسطوة النسق المكاني، وإما أن يبحث عن وسائل ناجعة تخرجه من دائرية الانغلاق وسلطة المكان.

ويتضح لنا من خلال قراءتنا بنية القصيدة الجاهلية أن المرأة تكون العامل الأبرز في اهتمام الشاعر بالمكان/الظل. فهي -أي المرأة- تبدو نواة مركزية في صلب القصيدة، وفي ثقافة الشاعر الجاهلي نفسه، ومحفراً خلاقاً في توليد الأنساق المخاتلة.

يقول المرقش الأكبر^(١) :

أبْنُ آلِ أَسْمَاءِ الطَّلُولُ الدَّوَارِسُ يَخْطُطُ فِيهَا الطَّيْرُ، قَفَرُ بَنَابِسُ
ذَكَرْتُ بِهَا أَسْمَاءَ لَوْ أَنَّ وَلَيْهَا قَرِيبٌ وَلَكِنْ حَبَسْتَنِي الْحَوَابِسُ
وَمُنْزِلِ ضَنْكِ لَا أُرِيدُ مَبِئْتَهُ كَأَنِّي بِهِ مِنْ شِدَّةِ الرِّوْعِ آئِسُ
لَتُبْصِرَ عَيْنِي، إِنْ رَأَتَنِي، مَكَائِهَا فِي النَّفْسِ إِنْ خُلِّيَ الطَّرِيقُ الْكَوَابِسُ^(٢)
وَجِيفٌ وَابْسَاسٌ وَنَقَرٌ وَهَزَّةٌ إِلَى أَنْ تَكِلَ الْعَيْسُ وَالْمَرْءُ حَادِسُ^(٣)
وَدَوِّيَّةٌ غِبْرَاءٌ قَدْ طَالَ عَهْدُهَا تَهَالِكُ فِيهَا الْوَرْدُ وَالْمَرْءُ نَاعِسُ^(٤)
قَطَعْتُ إِلَى مَعْرُوفِهَا مَنَكَرَاتِهَا بَعِيهَا مَتَةً تَنْسَلُ وَاللَّيْلُ دَامِسُ
تَرَكْتُ بِهَا لَيْلًا طَوِيلًا وَمَنْزَلًا وَمَوْقَدَ نَارٍ لَمْ تَرْمَهُ الْقَوَابِسُ
وَتَسْمَعُ تَرْقَاءَ مِنَ الْبُومِ حَوْلَنَا كَمَا ضُرِبَتْ بَعْدَ الْهَدْوِ الْتَوَاقِسُ^(٥)
فَيَصْبِحُ مُلْقَى رَحْلِهَا حَيْثُ عُرْسَتْ مِنَ الْأَرْضِ قَدْ ذُبْتُ عَلَيْهِ الرَّوَابِسُ
وَتُصْبِحُ كَالدَّوْدَاةِ نَاطَ زِمَامِهَا إِلَى شُعْبٍ فِيهَا الْجَوَارِي الْعَوَابِسُ^(٦)
(وَقَدْ تَرَى شُمَطَ الرِّجَالِ عِيَالِهَا لَهَا قَيْمٌ سَهْلُ الْخَلِيقَةِ آئِسُ)^(٧)

(١) المفضليات، ص ص ٢٢٤-٢٢٧.

(٢) الكوَابِسُ: ما يتطير منه، مثل الفأس والعطاس.

(٣) الوجيف : سير فيه سرعة. الإبساس : دون الوجيف. النقر والهزة : فوق الوجيف.

(٤) الدوية : القفر. الورد : الإبل.

(٥) الترقاء: الصباح.

(٦) الدودة : الأرجوحة.

(٧) شمط الرجال : جمع أشمط، وهو ما خالط سواد رأسه الشيب.

(ضحوكُ إذا ما الصُخبُ لم يجتووا له
ولما اضانا النارَ عند شوائنا
نبذتُ إليه حُرَّةً من شوائنا
فأَصَ بها جدلانَ ينفُضُ رأسه
وأعرضَ أعلامَ كأنْ رؤوسها
إذا علمَ خَلْفَتُهُ يَهْتَدِي به
تعاللُها وليسَ طَبِي بِدَرِّها
بأسمرَ عارِ صَدْرُهُ مِنْ جِلَازِه
ولا هو مضبابٌ على الزَّادِ عابِسُ
عرانا عليها أَطْلَسُ اللُّونِ بائِسُ
حياء، وما فُحْشي على من أجالِسُ
كما آبَ بالثَّهَبِ الكَمِيُّ المُحَالِسُ^(١)
رؤوسُ جبالٍ في خَلِيجٍ تَغَامِسُ^(٢)
بدا علمُ في الآلِ أغْبَرُ طامِسُ^(٣)
وكيفَ التماسُ الدَّرَّ والضَّرْعُ يابِسُ^(٤)
وسائرُهُ من العَلاقَةِ نائِسُ^(٥)

يقف المرقش في هذا النص أمام ديار محبوبته الدارسة التي أصبحت مرتعاً للطير، بعد أن كانت مكاناً جميلاً تدب فيه الحركة الإنسانية الناسجة لتجربة العشق بين الشاعر ومحبوبته.

فالشاعر، كما يبدو، يعرف ديار أسماء ويأسى لهذا التحول في فضاء المكان؛ لأنه يعني بالنسبة له تحول الإنسان من مرحلة النعيم وبناء انحية الإنسانية الكاملة إلى مرحلة الشقاء وعدم استقرار مصدر الحياة (المرأة: أسماء) واندثاره.

(١) الكمي: الشجاع. المحالس: الشديد الذي لا يبرح مكانه في الحرب.

(٢) الأعلام : الجبال.

(٣) طبي: طلبتي وإرادتي. درها : لبنها.

(٤) الأسمر : السوط. الجلاز : الفتل. العَلاقَة : علاقة السوط. نائس: متدل.

فالعلاقة التنافرية بين المكان اللحظي وأسماء/الأنوثة هي في حقيقتها تأشير إلى حالة التسلط القهري الذي لا تحتمله أسماء/الأنثى، ولا تنوجد فيه أية نعومة أنثوية. ولذلك يتأسس اللاتصال بين الشاعر والمكان في برهته الآنية من حيث هو تدمير للصورة المثلى التي يتفياها الشاعر لحياته مع الآخر/أسماء.

ويتخذ المكان قيمة عليا في رؤية الشاعر الجاهلي نظراً لاقتترانه بمعنى المكانة التي لا يستأهلها إلا من تربطه بالشاعر علاقة روحية، عدا أنه -أي المكان- يشكل صياغة لتجارب الشاعر مع الجماعة. ولذلك يجب ألا يغيب عن أذهاننا "أن الأطلال، والشعر الجاهلي كله، يثير التأمل في معنى الانتماء وسلطان اللاشعور الجمعي؛ فالشاعر الجاهلي لا يتصور الفن عملاً فردياً بل يتصوره نوعاً من النبوغ في تمثّل أحلام المجتمع ومخاوفه وآلامه"^(١).

إن تنكر الشاعر لحالة الجذب المكاني نابعٌ من إحساسه بوجود قطيعة بينه وبين أسماء، ولكي يقيم تواصله مع المكان /الحلم الماضي فإنه يستعرض شريط الذاكرة موظفاً قانون الاستدعاء وذكريات التجربة الروحية.

ويتجلى صراع الشاعر مع التشكيل النسقي للطلل عندما يقف على معالهِ محاولاً إقناع نفسه بشعور الأنس على الرغم من سلبية المكان ووحشته. وهذا الموقف يؤدي إلى تشكل شعورين تضطرب بهما الذات الشاعرة : الشعور بالحب لهذا المكان؛ لأنه يعيده إلى مواطن الذكريات الجميلة مع أسماء فنراه يحفظ كل خطوة تحركتها أسماء على هذا المكان "لتبصر عيني، أن رأنتي مكانها"، وشعور بالكره والتطير معاً نتيجة للصيرورة التي آل إليها المكان بعد أن هجرته المحبوبة. وهذا الشعوران، الحب والكره، يدفعان الشاعر إلى الانفعال والإحساس بالتوتر نتيجة تصدع العلاقة الإنسانية. فالحب يجعله في صراع مستمر

(١) مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٢، ١٩٨١، ص ٥٣

مع المكان لكي يحقق ذاته ويبني المكان الحلم، والكره يدفعه أيضاً إلى الشعور بعدم الراحة والانفلات من قبضة النسق الطللي، والبحث عن إمكانات قيام الحياة. ويؤدي انتصار المكان/الظل على الإنسان الضعيف/الأنثى بالشاعر إلى استجماع قواه وتوظيف قدراته الذهنية والثقافية لسلب الانتصار المكاني بفعل العمل الذكوري، إذ تتنامى الظنون والآمال في نفس الشاعر بتحقيق الانتصار واستعادة الأنثى المسلوقة.

٢-تيه الصحراء وثقافة العبر

تتحول الناقه بوصفها أداة ثقافية فاعلة في هذا النص إلى أمل حقيقي في إحداث التغيير وابتعاث الحياة، إذ يتحدّى الشاعر بفعلها الصحراء المقفرة وزمنها الليلي الحالكة السواد. وتسهم الواو-واورب في قول الشاعر " ودويّة غبراء، قد طال عهدُها " في الكشف عن قصة الشاعر في صراعه مع الصحراء وكيفية انتصاره على المكان/الصحراء وإخضاعه لثقافته ولنسقه الذاتي. فالشاعر أضحى بثقافته المترجمة عملاً/الناقه-الرحلة عارفاً بمجاهيل الصحراء وأسرارها، وهذه المعرفة تقوده إلى ترك أثره الإنساني في المكان تماماً كما أبدى الظل أثره على الإنسان/المحبوبة.

وتعبّر حركة الشاعر في العماء الصحراوي عن قصيدة واضحة من قبله في تثبيت إرادة الحياة في عالم المستحيل. ويمكن لنا أن نفهم حقيقة هذه القصيدة من خلال العلاقة الدالة بين المعرفة " قطعْتُ إلى معروفها منكراتها " والنار " وموقد نار لم ترمُ القوابسُ ". وكان الشاعر هنا يتقمص دور "بروميثيوس" * سارق النار لنشر المعرفة بين بني البشر حيث يسمى الشاعر بثقافة النار إلى إشاعة النور والتحضر في ظلام المكان /الصحراء.

* فقد انتفض العملاق بروميثيوس في وجه زيوس وانتزع النار المقدسة عن جبل الأوليمب وأعطاهها للبشر. انظر حول بروميثيوس : عماد حاتم، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٨، ص ١٥٤.

إن خبرة الشاعر بالصحراء جعلته قادراً على استحداث طرائق التعامل معها. فالشاعر يبدو مسكوناً بحلم الحياة مع المجموع في المكان المقدّر له، فهو يسرد لنا قصته مع صحبه في الصحراء حيث يقوم على خدمتهم في الطعام متسماً بالأخلاق الحميدة وخصيصة الكرم. وهذا الفعل الإنساني دليل على أن الكرم بإطعام المجموع يتصل بفكرة بعث الحياة وتجديدها وإظهار الفعل الإنساني الإيجابي الذي لا قيمة للمكان إلا به. ونلاحظ في هاته القصة غلبة النحنية على مجمل الأبيات مما يدل على حرص الشاعر على الاندغام مع حس الجماعة للتغلب على حالة الوحدة، وأن الوجود الجماعي الإنساني هو الذي يشكل الجنة الأرضية للإنسان.

وتستعرض ذاكرة الشاعر ذلك السلوك الإنساني الخير في التعامل حتى مع المفترس الذي تضمه الصحراء. فإذا كانت الصحراء بقساوتها تفرز نظام الذئبية الذي لا يعرف إلا مبدأ التدمير والسيطرة، فإن النار التي أشعلها فكر الشاعر تحولت إلى هادٍ منقذ للذئب من ضلاله وجوعه، وهذا يشي بأن الإنسان الجاهلي يملك القدرة المبدعة على تطويع الصحراء/المكان بنشر القيم السامية التي تبعث الفرح والسرور حتى في السالب من مفردات الصحراء:

وَلَمَّا اضْأَنَا النَّارَ عِنْدَ شَوَائِنَا عَرَانَا عَلَيْهَا أَطْلَسُ اللَّوْنِ بَائِسُ
نَبْذْتُ إِلَيْهِ حُرَّةً مِنْ شَوَائِنَا حَيَاءً، وَمَا فُحْشِي عَلَى مَنْ أَجَالِسُ
فَاضَ بِهَا جَذْلَانِ يَنْفُضُ رَأْسَهُ كَمَا آبَ بِالنُّهْبِ الْكَمِيُّ الْمُحَالِسُ

ومن الصور البديعة التي تظهر قوة إرادة الشاعر ورغبته في تأكيد انتصاره المعرفي على المكان، هذا التشكيل التصويري الخيالي لمنظر رؤوس الجبال في الضباب حيث تبدو وكأنها

ساحبة في الماء. إن هذا المشهد يجسد في رمزيته توالي المتناقضات في حياة الشاعر/الإنسان الجاهلي: المجهول/اللامجهول، ، والحياة/الموت.

فالشاعر في رحلته مع الحياة كأنما يعيش هذه المتناقضات، فإذا ما اهتدى بالمرئي المحسوس فإنه سرعان ما يباغت بالخفي الذي يوقعه في فضاء المجهول :

إذا علمُ خَلَفْتُهُ يُهْتَدَى بِهِ بدا علمُ في الآلِ أغْبِرُ طامِسُ

ولكن الشاعر/الإنسان على الرغم من توكيده لهذه الحقيقة في الحياة، فإنه يوجه أنساقه الثقافية لإظهار طموحاته في التغلب على سلبية المكان بإقامة علاقة تصالحية بينه وبين مفردات المكان، حيث يكون للفعل الإنساني فيها سلطة التفرد والتعيز والقدرة على التشكيل.

ويصف المخبّل السعدي سلطة المكان على ديار محبوبته الرباب فيقول^(١) :

وأرى لها داراً بأغْدرة الـ	سَيِّدٌ ان لم يدرس لها رَسْمُ
إلا رماداً هامداً دَفَعْتُ	عنه الرِّياحَ خِوالِدُ سُخْمُ ^(٢)
وبقيّة النّوْى الذي رُفِعْتُ	أعضادُهُ فثوى له جِذْمُ ^(٣)
فكانَ ما أبقي البوارِجُ والـ	أمطارُ من عَرَصاتِها الوشْمُ
تقرو بها البقرُ المساربَ واخـ	تلطّطتْ بهـمـا الآرامُ والأذْمُ ^(٤)
وكانَ أطلاءُ الجاذِرِ والـ	غزلان حَوْلَ رُسومِها البَهْمُ

(١) انظر : النص في المفضليات، ص ١١٣-١١٨.

(٢) الخوالد : البواقي، عني بها الأثافي.

(٣) الجذم: البقية تبقى من الشيء.

(٤) تقرو: تتبع. المسارب: المراعي. الأدم: الظباء البيض.

رَلَقْد تَحُلُّ بِهَا الرُّبَابُ لَهَا سَلَفٌ يَفُلُّ عَدْوُهَا فَخُمُ

يتسم نص المخبل بأنه يقدم رؤية شمولية لمنظر المكان الذي كانت تقيم فيه محبوبته، وهذه الرؤية هي في حد ذاتها جهد ذهني وإعمالٌ لحواسّ الشاعر في نقل صورة المكان المتهدّم.

ويأتي إحساس الشاعر برهبة الرؤية هنا من طبيعة الموقف الشعوري الآني في فضاء المكان، ومن مواجهته للحقيقة الساطعة التي تمليها الهجرة القسرية لمحبوبته. ومن الإشارات التي تجلّي للشاعر سلطة النسق الطللي في هذه الأبيات وانتصاره على الإنسان : أولاً : أن ديار المحبوبة لم تدرس بكلّيتها وإنما بقيت هنالك آثار دالة على وجودها في إطار المكان " لم يدرس لها رسمٌ ". وهذا العفاء اللاكّلي يزيدُ من معاناة الشاعر ومأساته؛ لأنه يذكره بحياة إنسانية قائمة تحولت في اللحظة الآنية من حدّ الاكتمال إلى حدّ النقص الذي لا يجدي. فالاكتمال مقصورٌ على حضور المحبوبة في مكانها وإشغاله بقوام التجربة الإنسانية، في حين أن النقص محصور في الغياب الإنساني مما يزيد من خواء المكان ووحشته.

ثانياً: إن الأثر الذي يتركه الإنسان خلفه بعد انتصار الطلل عليه كالأثافي والنوي، يكشف تحول الجهد الذي بذله الإنسان قصد تشكيل حضارة المكان إلى ضياع ورماد تذروه الرياح. فكل شيء وفق رؤية الشاعر يضحى بقية أو أثراً على حركة الإنسان. فالرسم بقية، والأثافي بقية سواد، والنوي كذلك بقية، وهذا المشهد يعبر في حقيقته عن حالة استلاب فعلي لثقافة الإنسان.

بَلْبَانِهِ زَيْتٌ، وَأَخْرَجَهَا مِنْ ذِي غَوَارِبَ وَنَشْطَةٍ حَجْمُ
 سَبَقَتْ قَرَانَتْهَا وَأَدْفَاهَا قَرْدُ الْجَنَاحِ كَأَنَّهُ هِـدْمُ
 وَيَضْمُهَا دُونَ الْجَنَاحِ بِدَفْقِهِ وَتَحْفُهُنَّ قَوَادِمُ قُتْمُ
 لَمْ تَعْتَذِرْ مِنْهَا مَدَافِئُ ذِي ضَالٍ وَلَا عُقْبُ وَلَا الرُّخْمُ
 وَتُضِلُّ مَذَرَاهَا الْمَوَاشِطُ فِي جَعْدٍ أَغْمُ كَأَنَّهُ كَرْمُ

يقدم الشاعر في هذه الأبيات وصفاً جميلاً لمحبوبته التي أجبرها توحش الطبيعة على الارتحال وحولها إلى ظعينة. وتضمير بنية هذه الأبيات أنساقاً مولدةً ومناوئة للصورة التي أحدثها الانتصار المكاني.

يشبه الشاعر محبوبته بالدرة الثمينة التي تمكث في قاع البحر، ويبذل الغواص جهداً مضاعفاً وسرعة فائقة في الغوص بغية الحصول عليها. ونور وجه المحبوبة شبيه بصورة هذه الدرة التي تضيء مجالس الملوك وتملك عليهم عقولهم فيبذلون ما يملكون في سبيل اقتنائها.

فالمكان الذي تستأمله الدرة/الرباب حسب النسق الرامز يكون في قاع البحر /العمق والقوة والاتساع، ومصدر الماء الذي هو جوهر الحياة وبداية الخلق الإنساني، وليس المكان القاسي المتسلط الذي لا تقوم فيه حياة. وصورة الغواص ترميزاً لمهمة الشاعر الساعي إلى استعادة المفقود من رحم الحياة لكي يملأ الأرض نوراً وضياءً. فالدرة/الربابُ ثمينة في رؤية الشاعر/الإنسان لما تسهم به من نشاط للحياة واستمرار لبقاء النوع الإنساني، لذا فقد كان البحر نسقاً فاعلاً من أنساق الشاعر الثقافية يواجه به مفردات النسق الطللي: الرياح والأمطار.

ومن الصور التي تستثير وعي المتلقي أيضاً تشبيه الشاعر محبوبته ببيضة النعام المتميزة حيث يعتني بها ذكر النعام/الظليم ويتعهد بها بالرعاية ويضمها إلى جناحه حماية لها وخوفاً عليها.

وتمثل قصة بيضة النعام إطاراً رمزياً لمحبوبة الشاعر الطاعنة، فهي محبوبة متميزة في حضورها الإنساني وتتخذ في عقل الشاعر/الإنسان مكانة سامية يبذل من أجل الحفاظ عليها سهرًا وتعباً عظيمين. فالمحبة أنثى (أصل الخلق، ورحم الحياة+ درة/الجمال) أي أنها ابنة لأسرة أو قبيلة (النعام/الظليم) التي تبني عليها آمالاً عظيمة في ديمومة الحياة. وصورة الحياة هذه في قصة (الظليم مع بيضته) تشير إلى الجانب الحضاري الذي يريده الإنسان من خلال صورة الإيجابي/الظليم الذي يتضاد تضاداً مطلقاً مع صورة الحيواني رمز التوحش أو التبذل الحضاري في النسقية الطللية.

وإذا كان المكان الآني قد أعلن اعتذاره عن بقاء الإنسان/المحبة فيه وأنكر عطاءه الجاد في خدمته، فإن هذا العطاء الإنساني سيبقى كالوشم الذي لا يمحي في دلالة على دور الإنسان في حضارة الطبيعة :

لَمْ تَعْتِذِرْ مِنْهَا مَدَافِعَ ذِي ضَالٍ وَلَا عُقْبُ وَلَا الزُّخْمُ

١-٢ وقد يتخذ الشاعر الجاهلي من القناع الحيواني رمزاً إشارياً يبين بوساطته حيثية الصراع القائمة بينه وبين المكان، إذ إن حالة الاغتراب التي يحسها الشاعر أمام التحول المكاني تدفعه إلى البحث عن آلية يعزي بها نفسه كي يبقي أبواب الأمل مشرعة. وتتحصل هذه الآلية للشاعر فعلاً عندما يوظف رمز الماء الذي يقاوم به سلطة النسق المكاني.

يقول ربيع بن مكرم مشبهاً ناقته بالحمار الوحشي^(١) :

كَأَنِّي أَوْشَحُ أَنْسَاعَهَا أَقْبُ مِنَ الْحَقْبِ جَابَأُ شَتِيمًا^(٢)
يُحْلِيءُ مِثْلَ الْقَنَاءِ دُبْلًا ثَلَاثًا عَنِ الْوَرْدِ قَدْ كُنَّ هَيْمًا^(٣)
رَعَاهُنَّ بِالْقَفِّ حَتَّى ذَوَتْ بُقُولُ التَّنَاهِي وَهَرُ السُّومَا^(٤)
فَظَلَّتْ صَوَادِي خُزْرُ الْعَيُونِ إِلَى الشَّمْسِ مِنْ رَهْبَةٍ أَنْ تَغَيِّمًا
فَلَمَّا تَبَيَّنَ أَنَّ النَّهَارَ تَوَلَّى وَأَنَسَ وَخَفَأَ بِهِيْمًا
رَمَى اللَّيْلَ مُسْتَعْرِضًا جَوْزُهُ بِهِنَّ مِزْرًا مِثْلًا عَذُومًا^(٥)
فَأَوْرَدَهَا مَعَ ضَوْءِ الصَّبَاحِ شَرَائِعَ تَطَحَّرُ عَنْهَا الْجَمِيْمَا
طَوَامِي خُضْرًا كَلَوْنَ السَّمَاءِ يَزِينُ الدَّرَارِي فِيهَا النُّجُومَا
وَبِالْمَاءِ قَيْسُ أَبُو عَامِرٍ يُؤْمَلُّهَا سَاعَةً أَنْ تَصُومَمَا
وَبِالْكُفِّ زُورَاءَ جَرْمِيَّةُ مِنْ الْقَضْبِ تُعْقِبُ عَزْمًا نَثِيمَا
وَأَعْجَفُ حَشَرٌ تَرَى بِالرَّصَا فِي مِمَّا يُخَالِطُ مِنْهَا عَصِيْمَا
فَأَخْطَاهَا فَمَضَتْ كُلُّهَا تَكَادُ مِنَ الدُّعْرِ تَفْرِي الْأَدِيمَا^(٦)

(١) انظر المفضليات، ص ص ١٨١-١٨٣.

(٢) الأقب: الضامر. الحقب: الحمار الوحشي. الجاب: الغليظ. الشتيم: الكريه. الوجه يحلىء: يمنع.

(٣) الهيم: العطاش.

(٤) القف: ما صلب من الأرض واجتمع.

(٥) المثل: الطارد. الشل: الطرد. العزم: العض.

(٦) تفري الأديما: تشق الجلد وتقطعه.

نحن في هذه الأبيات أمام قصة الحمار الوحشي مع أتنه، وهذه القصة، لا شك، واقعة ثقافية رامية في إطار النسق الكلي لثقافة الشاعر. يصف الشاعر الحمار الوحشي بالقوة وهو يرعى أتنه في الصحراء القاسية متحملاً شدة الرياح "وهر السموما". وهو مع ذلك يبدو السيد المطلق المطاع المتحكم بجماعته، والمنظم للزمن حيث يبقى أتنه صاديات إلى أن يقترب غروب الشمس. ويأخذ الزمن بالتلاشي والحمار الوحشي يوجه أتنه طرداً وعضاً حتى ينقضي الليل ويبزغ ضوء النهار فيوردها مكان الماء.

ولكن رحلة الحمار الوحشي مع أتنه إلى حياض الماء لم تكن سهلة أو عادية، بل كانت محفوفة بالخطر، إذ يختبئ الصائد "أبو عامر" قريباً من موطن الماء لاصطياد الحمار الوحشي وأتنه، بيد أن القدر ينجي الحمار وأتنه فتعصي مذعورة تشق غبار الصحراء. ومن اللافت للنظر في مشهد الحمار الوحشي أنه يأتي في سياق حديث الشاعر عن تدميرية الطلل وحدث التعفية، وهذا التعالق السياقي يضع المحلل الثقافي أمام إشارات متبادلة، وأنساق متعاضدة يجب فحصها.

يقول مريد بن مفرح^(١):

أَمِنْ آلِ هَنْدٍ عَرَفْتَ الرُّسُومَا	بَجُمُرَانٍ قَفَرًا أَبَتْ أَنْ تُرِيَمَا
تَخَالُ مَعَارِفَهَا بَعْدَ مَا	أَتَتْ سَنْتَانٍ عَلَيْهَا الْوُشُومَا
وَقَفْتَ أَسْأَلُهَا نَاقِسَتِي	وَمَا أَنَا أَمْ مَا سَوَالِي الرُّسُومَا
وَذَكَّرْنِي الْعَهْدَ أَيَّامُهَا	فَهَاجَ التَّذَكُّرُ قَلْبًا سَقِيمَا
فَفَاضَتْ دَمُوعِي فَهَنَهُتْهَا	عَلَى لَحِيَّتِي وَرَدَائِي سَجُومَا

تبدو قوة الطلل واضحة في هذه الأبيات لدرجة أنها تجعل الشاعر واقعاً تحت ضغوطات هذه القوة. فظهور المكان بصورته الطللية يبرهن حقيقة الرحيل الإنساني، آل هنيء إلى فضاءات اللامجهول.

ورؤية الشاعر لهذا الطلل تكشف قصة التجربة الإنسانية والحركية الفاعلة للإنسان على المكان قبل تحوله. لذا فقد شبه الشاعر معارف محبوبته ومعاييدها /الفعل الإنساني بالوشم المنقوش حيث تتضح دلالة التشبيه الجامع بين الطلل والوشم، "فالطلل نهاية لفعل إنسان أحدث على الأرض حياة ومعنى، والوشم نهاية لفعل واشمة رسمت وأتقنت فخلُفت على اليد أثراً^(١)."

وهذه الرؤية السالبة للطلل تجعل الشاعر يعتمد مساءلة المكان والوقوف فيه على الرغم من إدراكه عدمية الفائدة من سؤال الجامد. فالأثر الباقي للإنسان هو الإجابة المسكّنة التي تعزز الإحساس بفداحة الألم لما حلّ بالإنسان. ولأن اللحظة الطللية تعدّ "تفريفاً لمقولة التضاد بين الذات وموضوعها الساحق لها، وفي اتخاذ هذا التضاد شكل قطبين متنازعين، أولهما الشاعر، وثانيهما الواقع، فإن هذا التضاد يجعل اللغة الطللية تستوعب السلب وتشعه وتعمل على تخطيه"^(٢).

والشاعر في وقوفه اللحظي على مكان المحبوبة العافي إنما يحاول تذكّر تاريخه مع المجموع وتحديداً مع محبوبته. "فهاج التذكُّر قلباً سقيماً". فعلة الوقوف، إذن، مرتبطة بتذكّر الأحداث التي كانت تجري في ساحة المكان حيث يتجلّى الدور الإنساني الكبير في بناء نواة المجتمع.

(١) عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري - دراسة في النظرية والتطبيق، ص ١٣١.

(٢) انظر: يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، دت، ص ١٨٧.

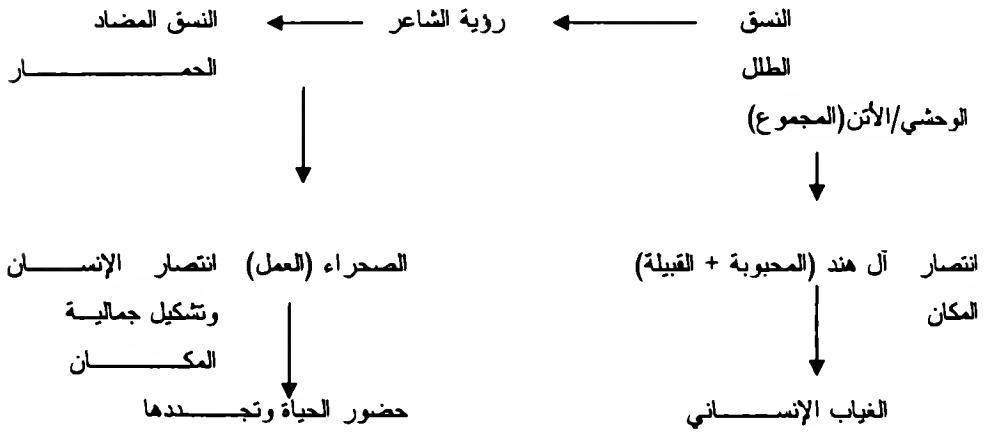
ولا غرو في أن هذا الاسترجاع كفيل بإثارة أوجاع الشاعر؛ لأنه يشعر بفجعية الزمن والضعف أمام وحشة المكان، فنلاحظه يذرف الدموع الغزار، وكأنه يؤسس مراثية لعالم الحب والجمال.

وتشكل قصة الحمار الوحشي في هذا النص نسقاً مختلاً لنسقية الطلل التي أحدثت الانقلاب في حياة الإنسان كما أشرنا. فالحمار الوحشي هو قناع للذات الإنسانية التي تحرص على حياة المجموع القبيلة في ظل المكان/الصحراء، إنها ذات مسؤولة عن كل ما يتعلق بمحيط المكان ومركزاته: إنساناً وزماناً.

وحركة الحمار الوحشي مع أتنه فيها نزوع إلى إثبات الذات بفعل المجازفة وغرس مفاهيم الحياة على الرغم من قساوة الصحراء وتحديها له. لا بل إنها إشارة دالة على الأثر العميق الذي يتركه الإنسان الجاهلي في صحرائه وهو يصوغ قانون النظام الذي يتلاءم مع ما يبذله من جهد ومشقة. كما أن توجه الحمار الوحشي إلى الماء هو دليل على أن الإنسان قد يدفع ثمناً باهظاً من أجل الحصول على أصل الحياة وعنصر تشكيلها المحبوبة/الأنثى. لذا فإن ترصد الصائد لفريسته /الحمار الوحشي عند الماء مؤشر على الخطر/الشر الذي يخفيه القدر للإنسان، فيتمكن من الهروب والنجاة منه بأعجوبة كما هي صورة الحمار الوحشي مع أتنه.

إن انتهاء القصة بنجاة الحمار الوحشي وأتنه تشي بالحلم الذي يبنيه الشاعر عن طريق الرمز ليحقق ذاته وانتصاره على الطبيعة.

وإذا كانت الطبيعة قد قهرت الإنسان وانتصرت عليه في النسقية الطللية، فإن أمل الشاعر بعودة الحياة الإنسانية إلى الصحراء يظل قائماً كما اتضح من سرده لحكاية الحمار الوحشي.



١-٢ وثمة نصوص في الشعر الجاهلي يستعرض فيها الشاعر حنكته وثقافته وهو يصارع المكان، لكي يبرز فاعلية العمل الإنساني في التشكيل الحضاري للطبيعة.

وَمَثْنَانِ خَطَّاتَانِ كَزُحْلُوفٍ مِنَ الْهَضَبِ^(١)
 تَرَى فَاَهُ إِذَا أَقْبَسَ لَمْ يَمَثَلِ السُّلْقُ السَّجْدِ^(٢)
 لَهُ بَيْنَ حَوَامِيهِ نُسُورٌ كُنُوى الْقَسْبِ^(٣)
 حديدُ الطَّرَفِ وَالْمَنْكَبِ سَبَبُ الْعُرْقُوبِ وَالْكَغْبِ
 جَوَادُ الشَّدِّ وَالتَّقْرِيبِ وَالْإِحْضَارِ وَالْعَقْبِ
 يَخْذُ الْأَرْضَ خَذًا صُمْلُ سَلْطٍ وَأَبِ^(٤)
 يَزِينُ الْبَيْتَ مَرْبُوطًا وَيَشْفِي قَرَمَ الرُّكْبِ^(٥)
 وَيُرْدِي الْخَاضِبَ الْأَخْرَجَ فِي ذِي عَمَسٍ صُهْبِ^(٦)
 وَفَخْلَ الْعَائِلَةِ الْجُؤُنِ الْخِمَاصِ النُّحُصِ الْحُقْبِ^(٧)
 يَهْزُ الْعُنُقَ الْأَجْسَرَ دَ فِي مُسْتَأْمَنَ الشَّعْبِ

يرتبط عالم الصحراء في ثقافة الشاعر الجاهلي بمعنى القدرية التي تحقق تلازمية العلاقة بين الإنسان والمكان. إذ لا تظهر أية قيمة جمالية للمكان إلا بكيئونة الإنسان في

(١) خطَّاتَانِ : تثنية خطاة وهي المكتنزة من كل شيء.

(٢) السُّلْقُ : الأرض المنجردة.

(٣) الحوامي : ميامن الحافر ومياسره. النسر : لحمة صلبة في باطن الحافر. القصب : رديء التمر.

(٤) الصمْلُ : الشديد الخلق. الوأب : الشديد المنضم المنابك الخفيف.

(٥) القرم : شدة شهوة اللحم.

(٦) يردي : يسقط. الخاضب الأخرج : الظلم.

(٧) العانة : القطعة من إناث الحمير.

بـ "سفينة الصحراء" ندرك علة تطير الشاعر من فكرة الجذب. فالذهنية الجاهلية منشغلة في لا وعيها بفكرة المائية لإحداث عالم الحياة الخصبة، وهذا ما نفهمه من دلالة السفينة حيث يستعير الشاعر أدوات البحر رغبة في أن تتحول ناقته إلى سفينة، وصحراؤه إلى بحر. كما أن ركون الشاعر إلى العمل الذكوري يعبر عن ضرورة وجود القوة في التعامل مع الصحراء، وما صورة الناقة وما ألقى عليها من صفات إلا مرآة دالة على أمله بتخطي واقع الجذب المكاني بثقافة مميزة، يتجاوز بها سحر القوة المكانية بثقافة العمل. لذا فقد سمت العرب الصحراء بالمفازة أملاً بالفوز والنجاة من هولها، ولا يكون هذا الفوز إلا بالمغامرة والتعسف، حسب إشارة الشاعر، لإحداث شعور اللذة "قد براها لذة الموكب والشرب":

تَعَسَّفْتُ عَلَى وَجْنِهَا حَرْفِ حَرْجِ رَهْـبِ

وأما الميكانيزم النسقي الآخر الذي يوظفه الشاعر في هذا النص للقضاء على هاجس الجذب فهو الفرس حيث يقول :

وَقَدْ أَغْدَوْ بِطَرْفِ هَيْبِ كُلِّ ذِي خُصَلِ سَكْبِ

وكما قدم الشاعر صفات خارقة لناقته، فإنه يصر على فكرة القوة ويكررها في صورة الفرس. فالفرس يبدو في رؤية الشاعر سريعاً لا يستطيع حمار الوحش أن ينجو منه، كما يقارن سرعته كذلك بسرعة الظليم إذا واجه الرعب فيعود مسرعاً إلى دعصه. ونلاحظ في صورة الفرس أن الشاعر يركز على فكرة العمل من خلال التصوير الدقيق لحركة الفرس أو يد الفرس مع انضيااف عناصر القوة "له ساقا ظليم...، وقصرى شنج الأنساء...، ومتنان خطاتان كزحلوف من الهضب...، ترى فاه... مثل السلق الجذب...،

له بين حواميه نسور كنوى القسب، حديد الطرف والمنكب والعرقوب والكعب، جواد الشد والتقريب والإحضار والعقب".

وهكذا فإن تصوير الشاعر لحركة الفرس وهو يحرث الأرض، ذهاباً وإياباً، يتضمن تأكيداً للقدرة الإنسانية ورمزاً لأثر الفعل الإنساني وهو يواجه الجذب في الصحراء.

ويشكل الفرس في ثقافة الشاعر الجاهلي نسقاً محفزاً لتعلق الشاعر بالعمل والأمل معاً، إذ ينتظر الشاعر ناتج هذا العمل الإيجابي، ويستثمره في إقامة سلطته على المكان "يخذ الأرض خذاً"، وفي تشكيل الجمال المكاني الناجم عن فعل القوة "يزين البيت مربوطاً"، وفي قطف ثمار التعب بتحقيق اللذة والانتشاء "ويشفي قرم الركب"، وفي تأكيد قدرته على تملك الآخر والتفوق عليه "ويردي الخاضب الأخرج...، وفحل العانة الجون..."، وأخيراً تجسيد صورة الانتصار والكبرياء في المكان الآمن "يهز العُنُقُ الأجرَدَ في مُستأمن الشُعْبِ".

لقد تضافرت صورة الأنثوي/الناقة وصورة الذكوري/الفرس بوصفهما نسقين ثقافيين في تشكيل صورة الحياة الجاهلية القائمة على التفاعل التام بين المؤنث/المرأة، والمذكر/الرجل، لتحقيق التكامل والبقاء.

والأمر الذي يمكن أن نستنتجه من صورتَي الناقة والفرس على مستوى الشكل البنائي في قصيدة عقبة بن سابق هو تراوح الصفات بين الثبات والحركة بشكل يتواءم وموضوعة العمل. فمن صفات القوة في الناقة أنها "وجناء وحرف حرج رهب، وطلح كالفنيق القطم"، وثبات الصفة يجعل الناقة مكتملة للقيام بدورها أثناء الحركة "تهادي بالردافي وتشكى وجع النكب...، رفعناها ذميلاً في معالي معملٍ لحب".

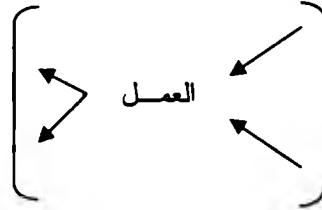
ومثل هذا الاستنتاج ينطبق على صورة الفرس التي منحها الشاعر صفات ثابتة تدل على اكتمال إعداده لها لتأدية دروها الحركي البطولي في الصحراء.

لقد وصف الشاعر فرسه في خمسة عشر بيتاً في حين قدم وصفه للناقة في خمسة أبيات، أي أن نسبة الأبيات في صورة الفرس تبلغ ثلاثة أضعاف صورة الناقة. وهذا دليل على أن الفرس/المذكر يعد محوراً مركزياً في الإنجاز، لذا فإننا نلاحظ أن ناتج العمل جاء بعد الصفات الثابتة للفرس.

صورة البيئة الجاهلية

الجذب/الموت

الخصب/الحياة



صورة الحياة الجاهلية

لمؤنث/الناقة

المذكر/الفرس

٢-٣ ومن الموضوعات التي تطرحها ثقافة الشاعر الجاهلي للتعامل مع الصحراء ثيمة الكرم، إذ تصبح هذه الثيمة سلوكاً إنسانياً يفرض الشاعر/الإنسان من خلالها سلطة أنساقه.

يقول أحما. بن خارجة^(١):

بل ربُّ خَرَقٍ لا أنيس به نأبي الصوى مُتَماحلٍ سَهَبٍ^(٢)
يُنسى الدليلُ به هدايته من هولٍ ما يلقي من الرُعْبِ
ويكادُ يهلكُ في تناثفه شأو الفريغِ وعَقْبُ ذي عَقَبٍ^(٣)
وبه الصدى والعزفُ تحسبه صدَحَ القيانِ عَزَفَنَ للشُّرْبِ
كابذثُه بالليلِ أعسُفُه في ظُلْمَةٍ بسواهم حُذْبِ
ولقد أَلُمَ بنا لنَقَرِيه بادي الشقاء مُحارَفُ الكُنْبِ
يدعو الغنى أن نال علقته من مطعمٍ غَيًّا إلى غَيْبٍ^(٤)
فطوى ثميلته فألحقها بالصُّلْبِ بعدَ لدوئةِ الصُّلْبِ
يا ضلُّ سَعِيكَ، ما صنعتَ بما جمَعْتَ من شُـلْبٍ إلى دُبِ
(لو كنتَ ذا لُبٍّ تعيشُ به لفعلتَ فعلَ المرءِ ذي اللُّبِ)
فجعلتَ صالحَ ما اخترشتَ وما جمَعْتَ، من نهْبٍ إلى نُهْبِ
وأظنَّه شغباً تُدِلُّ به فلقد مُنيتَ بغايةِ الشُّغْبِ
إذ ليس غيرَ مناصِلٍ نَعَصَابِها ورحالنا وركائبِ الرُّكْبِ^(٥)
فاعمِدْ إلى أهلِ الوقيرِ فإِنَّمَا يخشى شذاك مُقَرِّصُ الزُّرْبِ^(٦)

(١) انظر النص كاملاً في الأصمعيات، ص ص ٤٨-٥٢.

(٢) الصوى: أعلام من حجارة منصوبة في الفياقي. متماحل: بعيد ما بين الطرفين.

(٣) فريس فريغ: واسع المشي.

(٤) غياً إلى غب: فترة بعد فترة.

(٥) المناصل: السيوف.

(٦) الوقير: الغنم. مقرمص الزرب: الذي يحرس حظيرة الغنم.

احسبتنا ممن تطيفُ به
وبغير معرفة ولا نسب
لا رأى أن ليس نافعهُ
والحاحاً بحاجته
ولوى التكلح يشتكي سقباً
فرايتُ أن قد نلثه بأذى
ورأيتُ حقاً أن أضيّفه
فوقفتُ مُعتمماً أزاويلها
فعرضته في ساق أسمنها
فتركته لعياله جـزراً
فاخترتنا للأمن والخضب
أتى وشعبك ليس من شعبي
جدّ تهاون صادق الإرب
شكوى الضرير ومزجر الكلب
وأنا ابن قاتل شدة السغب
من عذم مثلبة ومن سب^(١)
إذ رام سيلمي واتقى حرّبي
بمهند ذي رؤق عضب^(٢)
فاجتاز بين الحاذ والكعب
عمداً، وعلق رخلها صخبي

يسعى الشاعر الجاهلي في صراعه مع المكان/الصحراء إلى خلق سحر البطولة التي تمكنه من تشكيل عوالمه وصنع وجوده. ولقد بدا لنا من تحليلنا للبنية العميقة لموتيف الطلل أن هذا التشكل الضدي أو حس التوتر الإنساني -المكاني ليس القصد منه تبجح الإنسان بالسيطرة على المكان وإخضاعه لثقافته، وإنما الهدف هو جعل المكان على الدوام إيجابياً وإيجاد حالة من التصالح المستمر مع المكان.

وفي هذه الأبيات نرى أسماء بن خارجة يصور المكان الذي ينتمي إليه ، فإذا هو فلاة مجهولة تنخرق فيها الريح ، ويحار فيها الدليل العارف لبعدها ، ولما يلقاه من رعب . ويمضي أسماء في تصوير متاهات الصحراء وسلطتها الجبارة في إحداث الهلاك للفعل الإنساني "ويكاد يهلك في تنافه شأو الغريغ..." ، بل إن عالم الصحراء يضحي عالماً جنياً مخيفاً ، ورمزاً لأصداء الموت "وبه الصدى والعزف..." .

ومن الكلمات التي تأخذ بعداً إشارياً دالاً في هذه الأبيات كلمة "لا أنيس به" ، إذ إن لا النافية للجنس تنفي إمكانية الكينونة لجنس الإنسان في هذه الفلاة . وبالتالي فإن المعاني والصور التي كونها الشاعر لتوصيف رهبة المكان تتسق مع دلالة هاته الكلمة . ويوظف الشاعر المخيال الجمعي الثقافي للإنسان الجاهلي في خدمة التصور القائم إزاء الصحراء من خلال لفظتي "الصدى" و "العزف" . وتشكل هاتان اللفظتان في ثقافة الإنسان الجاهلي أنساقاً سالبة للمكان/الصحراء ، إذ توحي الصدى/الهامة بصيرورة الموت حيث كانت العرب تعتقد أن الهامة طائر يقف على رأس القتل/الميت ، فيصبح "اسقوني اسقوني" ، ولا يهدأ إلا عندما يؤخذ بثأر المقتول . كما أن العرب كانت تعتقد أيضاً أنها تسمع في الصحراء ، ليلاً ، صوتاً مريباً أسمته "عزيف الجن" .

إن طقسية العزف/الغناء الجنائزي في صورة المكان/الصحراء تجسد حقيقة الاغتراب الإنساني بله نفي الحياة الإنسانية برمتها .

فالصورة السوداوية للصحراء تحفز الشاعر على تفعيل أدواته المعرفية لإعادة ترميم المكان وبعث الوجود الإنساني فيه . ويشي فعل المكابدة الليلية للفلاة ببطولة الشاعر وتصديه

لصوت الموت المكاني بثقافة العمل "أعسفه في ظلمة بسواهم حذب"، ومن ثم بتوظيف العقل في التعامل مع الذئب أحد الأنسقة العاكسة لتوحش الصحراء.

ولقد ألمّ بنا لنقرّيه — بادي الشقاء مُحارِفُ الكسبِ

فالذئب في هذه الأبيات يبدو جائعاً متشرداً في الصحراء، وهذه الصورة للذئب تشير انفعال الشاعر وتصنع حكايته مع الذئب في حوارية ممتعة ودالة تشغل من النص تسعة عشر بيتاً.

يبتدىء الشاعر حوارَه مع الذئب بنبرة هادئة يحاول عن طريقها خلق جو من الانسجام والقرب النفسي بينه وبين الذئب "يا ضلّ سعيك...".

وتبدو علاقة "النداء" فاعلة لكونها تسهم في إضاءة تاريخ هذا الذئب في الصحراء "ما صنعت بما جمعت من شبّ إلى دبّ"، ولأنها تفرض صوت النصّ والتعقل للابتعاد عن الصدام والشر :

لو كنت ذا لبّ تعيش به	لفعلت فعل المرء ذي اللبّ
فجعلت صالح ما اخترشت وما	جمعت، من نهيب إلى نهيب
وأظنّه شغباً تُدِلُّ به	فلقد منيت بغاية الشغب
إذ ليس غير مناصل نعاصبها	ورحلتنا وركائب الركب
فاعمدْ إلى أهل الوقير فإنما	يخشى شذاك مقرصُ الزرب

لقد بات واضحاً في رؤية الشاعر أن هذا الذئب هو نتيجة الشكل المكاني المخيف الذي صورَه في الأبيات السابقة. لذا فقد عمد الشاعر في حوارَه مع الذئب إلى إظهار قوة

الفعل الإنساني لاستبدال الصوت السالب والخواء المكاني بصوت الإنسان، لذا فقد تلاشر كما رأينا، صوت الذئب أمام سلطة الكلام الإنساني.

إن ثقة الشاعر — الإنسان بقوته في الصراع مع نسق الصحراء/الذئب جعلته ينتزع نية القتل-الهدم المكاني للإنسان "أحسبنا ممن تطيف به فاخترتنا للأمن والخصب".

كما أن الشاعر يستنكر امتداد الشر وحركيته، كما يرفض أن يكون الإنسان مادة لولادة الشر/الموت وخصوبته. فهذه الفكرة تجعل العلاقة بين الشاعر-الإنسان وأنساق المكان السالب بعيدة وغير متصورة :

وبغير معرفة ولا نسب أنى وشعبك ليس من شعبي

فالشاعر يرفض الانتساب إلى صورة اللاتحضر والرضوخ لهيمنة النسق المكاني؛ لأن الاستسلام لهذا النسق يعني إيجاد حالة التشرذم الإنساني كما بدت في صورة التشرذم الحيواني في موتيف الذئب.

ولكي يؤكد الشاعر أنه صانع حضارة المكان، فقد لجأ إلى ثقافة العمل التي تعظمت في صفة الكرم :

ورأيت حقاً أن أضيفه إذ رام سلمي واتقى حربي

وليس من مظان القول بأن موضوع الكرم تضحى فعلاً إنسانياً قصدياً للقضاء على حدث الإفناء/الهلاك المكاني "ويكاد يهلك في تناثفه...". فالكرم رمز من رموز الحياة حاول الشاعر إشاعته في الأرض اليباب. وعندما يذبح الشاعر ناقته لإنقاذ الملهوف — "الذئب

وعياله" من الموت، فإن هذا يعني إصراراً من قبل الشاعر على تطهير توحش المكان/دنس التهدم المكاني بفكرة الدم -التضحية- الكرم، بوصفه نسقاً دالاً على إنسانية الإنسان.

٤-٢ ومن التجليات المكانية التي تتضح فيها جدلية الصراع بين الإنسان والمكان قول أبي ذؤيب الهذلي في وصف ريق محبوبته الطاعنة^(١):

وما ضَرَبُ بِيضَاءُ يَأْوِي مَلِيكُهَا إِلَى طُنْفٍ أَعْيَا يَرَاقُ وَنَازِلِ^(٢)
 تُهَالُ الْعُقَابُ أَنْ تُرْ بَرْنِيْدِهِ وَتَرْمِي دُرُوهُ دُونَهُ بِالْأَجَادِلِ^(٣)
 تَنْمَى بِهَا الْيَعْسُوبُ حَتَّى أَقْرِهَا إِلَى مَأْلَفِ رَخْبِ الْمَبَاءَةِ عَاسِلِ
 فَلَوْ كَانَ حَبْلٌ مِنْ ثَمَانِينَ قَامَةً وَتَسْعِينَ بَاعاً نَالَهَا بِالْأَنَامِلِ
 تَذَلَّى عَلَيْهَا بِالْحَبَالِ مُوثَقاً شَدِيدُ الْوَصَاةِ نَابِلٌ وَابْنُ نَابِلِ
 إِذَا لَسَعَتْهُ النَّحْلُ وَلَمْ يَرْجُ لَسَعَهَا وَخَالَفَهَا فِي بَيْتِ ثُوبٍ عَوَامِلِ
 فَحِطَّ عَلَيْهَا وَالضُّلُوعُ كَانَتْهَا مِنْ الْخَوْفِ أَمْثَالُ السَّهَامِ التَّوَامِلِ
 فَشَرَجَهَا مِنْ نُطْقَةِ رَجَبِيَّةٍ سُلَاسِلَةٍ مِنْ مَاءٍ لَصِبٍ سُلَاسِلِ^(٤)
 بِمَاءِ شِنَانٍ زَعَزَعَتْ مَثْنُهُ الصَّبَا وَجَادَتْ عَلَيْهِ دَيْمَةً بَعْدَ وَابِلِ
 بِأَطْيَبَ مِنْ فِيهَا إِذَا جِئْتُ طَارِقاً وَأَشْهَى إِذَا نَامَتْ كِلَابُ الْأَسْفِلِ

لابدّ من الإشارة، بادئ ذي بدء، إلى أن صورة الصراع بين مشتار العسل والمكان الصعب العالي الذي يتموضع فيه النحل تدخل في سياق ما أسماه عبدالقادر الرباعي

(١) انظر النص في كتاب شرح أشعار الهذليين للسكري، الجزء الأول، حققه : عبدالستار أحمد فراج، راجعه

محمود محمد شاكر، مكتبة خياط، بيروت، لبنان، د.ت، ص ص ١٤٠-١٤٧.

(٢) الطنف : رؤوس الجبال.

(٣) الرّيد : ما نَتَأَمَنُ الْجِبَلِ. الأجادل : الصقور.

(٤) شَرَجَهَا : مزجها وخلطها.

ب "التشبيه الدائري"^(١). وقد عرف عبدالقادر الرباعي التشبيه الدائري بقوله : "التشبيه الدائري هو المشابهة التي يحدثها الشاعر بين شيئين أو أشياء في تركيب فاتحته نفي بحرف (ما) خاصة ، وخاتمته إثبات بحرف (الباء) واسم التفضيل الذي على وزن (أفعل). وغالباً ما يكون بين الفاتحة والخاتمة وصف للاسم المنفي - وهو المشبه به عادة- قد يطول وقد يقصر حسب حاجة الشاعر النفسية إلى ذلك"^(٢).

تحكي هذه الأبيات قصة العمل الشاق الذي يؤديه كل من اليعسوب : "أمير النحل" ومشتار العسل. فاليعسوب يضع العسل في شعاب الجبال الصعبة التي تعجز الصقور، على قوتها، عن بلوغها، وفي المقابل نرى صورة المشتار الحاذق الذي يصر على الوصول إلى مكان العسل متديلاً إليها بالحبال. ولم تكن مغامرة المشتار سهلة وإنما كانت محفوفة بالمخاطر، فهو يحذر لسع النحل ويحذر السقوط أيضاً الأمر الذي جعله يختار اشتيَار العسل في اللحظة التي تغيب فيها النحل وتذهب إلى المرعى.

في قصة مشتار العسل تصوير رائع للجهد الإنساني في سبيل الحصول على اللذة والسعادة بعد رحلة الاستكشاف والمغامرة. فالمشتار، كما رأينا، يرتقي الأماكن العالية لأنه يعتقد أن الفوز بالعلوي السامي يتطلب إعداداً نفسياً كبيراً قد يكون محاطاً بالموت :

فَحِطَّ عَلَيْهَا وَالضُّلُوعُ كَأَنَّهَا مِنْ الْخَوْفِ أَمْثَالُ السَّهَامِ التَّوَاصِلِ

(١) لقد ناقشه أستاذنا عبدالقادر الرباعي باستفاضة في كتابه : الطير في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

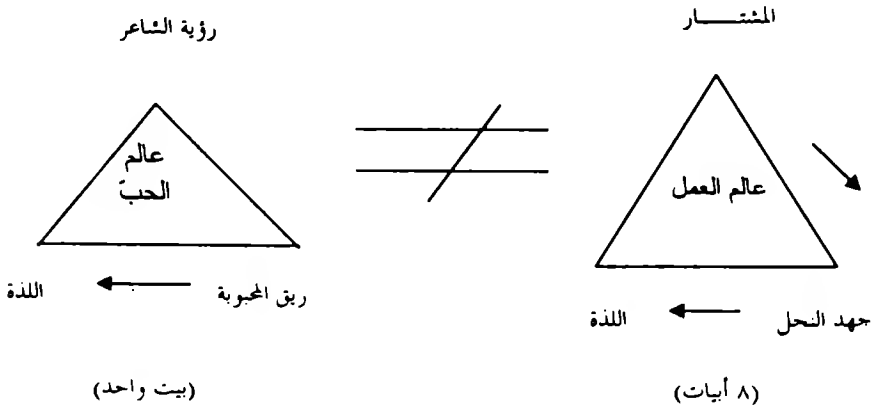
(٢) الطير في الشعر الجاهلي، ص ١٤٢.

لقد توزع عمل المشتار بين حركتين : الأولى ، وقد تمثلت في تحدي الشاعر/الإنسان لوعورة المكان وصعوبة ارتياده في الحالة التي لا يتمكّن فيها الطائر/الصقر القيام بهذه المهمة. وفي هذا دليلٌ واضحٌ على أن الإرادة الإنسانية في العمل تستند في تحققها إلى صفات الطموح /الأمل "فلو كان حبلٌ من ثمانين قامة وتسعين باعاً نالها بالأنامل"، والقوة "شديد الوصاة نابلٌ وابن نبال"، والذكاء "وخالفها في بيت نُوب عوايل".

وأما الحركة الثانية ، فهي تمثل ثمرة العمل الإنساني حيث يحصدُ المشتار بثقافته جهدَ الآخر/اليعسوب ويحقق مراده. ويمكن لنا أن نلاحظ في هذه الحركة أن فكرة العمل تظل مستحوذة على عقل المشتار عندما يضع العسل بصورته النهائية "فشرجها من نطفة رجيبة".

إن صورة العمل هذه على جمالها في كلتا الحركتين تأخذ بالتلاشي أمام ريق المحبوبة، إذ تتفوق صورة ريق المحبوبة في لذاتها وجمالها على صورة العسل :

بأطيبَ من فيها إذا جيئتُ طارقاً وأشهى إذا نامتُ كلابُ الأسافلِ



وتدفعنا رؤية الشاعر هذه إلى بسط السؤال التالي : لماذا جعل الشاعر ريق محبوبته أجمل من صورة الجهد الإنساني في حصوله على العسل؟
وللإجابة عن هذا السؤال يجب أن نشير إلى أن صورة مشتار العسل في إطار التشبيه الدائري، وردت ضمن نص كامل لأبي ذؤيب قدم في بدايته وصفاً دقيقاً لديار محبوبته.
يقول :

عن السُّكْنِ أو عن عهدِهِ بالأواثِلِ	أساءَلْتَ رَسْمَ الدَّارِ أم لم تُسائِلِ
وأقطعَ طُفْيَ قد عَفَتَ في المعاقِلِ	عفا غَيْرَ نُوي الدارِ ما إن تُبَيِّنُهُ
عفا بعدَ عهدٍ من قِطارٍ ووابِلِ	لمن طَلَّلُ بالْمُنْتَصَى غيرُ حائِلِ
به دَغَسُ آثارٍ ومَبْرَكُ جامِلِ	عفا بَعْدَ عهدِ الحيِّ منهم وَقَدْ يُرَى
جنى النُّحْلِ في ألبانِ عُوذٍ مَطَافِلِ	وإنَّ حَدِيثاً منك لو تَبْدُلِينُهُ
تُشابُ بماءٍ مثلِ ماءِ المفاصِلِ	مَطَافِلِ أبكارٍ حَدِيثٍ يَتاجُهَا
نيافاً من البيضِ الحِسَانِ العطايلِ	رأها الفُؤادُ فَاسْتَفِيلُ ضَلالُهُ
وإنَّ صَرَمَتَهُ فأنْصَرِفَ عن تِجامِلِ	فإنَّ وَصَلْتَ حبلَ الصفاءِ فدُم لها
وأقْعُدْ في أفيائِهِ بالأصائِلِ	لَعَفْرِي لأنْتَ البيتُ أَكْرَمُ أَهْلُهُ

إنَّ لصورة العفاء المكاني دوراً فاعلاً في استحضار صورة مشتار العسل، إذ يقف الشاعر منفعلاً أمام لحظة الجذب وتحولات المكان.

وعفاء المكان يعني في رأي الشاعر محو الوجود الإنساني، وكذلك غياب فعل الإنسان بسبب قهر المكان له. وقد كرر الشاعر فعل التعفية أربع مرات لأنَّ هذا التحول/العفاء يثير

اهتمامه ونوازعه الباطنة، لاقتترانه بالمحبوبة الطاعنة التي لم يبقَ خلفها سوى الدمار المكاني.

وموقف الشاعر من الطلل يجعلنا نقيم ربطاً ذريعاً بين المشهد الطللي وصورة مشترار العسل، وكأن الطلل مسبب لاستحداث الصورة الثانية.

فالمحبوبة/المرأة تمثّل في نظر الشاعر شيئاً علوياً سماوياً تماماً كما هو حال العسل في أعالي الجبال؛ إذ يمكن لنا أن نفهم دلالة المكانة العالية للمحبوبة من إشارة الشاعر "قد غفت في المعازل". وإذا كانت المحبوبة الطاعنة تحتل حظوة كبيرة في نفس الشاعر/الإنسان، فإن وجودها في الحياة يصبح ضرورة لا بد منها لاستقرار الحياة. وكأن الشاعر يريد أن يخبرنا بأن غياب المحبوبة عن المكان يتطلب جهداً إنسانياً شاقاً يفوق جهد مشترار العسل لتغيير ملامح المكان الطللي واستدعاء الحضور الإنساني فيه.

ومن هنا يتعالق هذا المعنى الذي أشرت إليه وقول الشاعر في موضع آخر من القصيدة نفسها :

فتلك التي لا يبرح القلب حبها ولا ذكرها ما أرزمت أم حائل
وحتى يؤوب القارطان كلاهما ويُنشَر في القتلى كليب لوائيل^(١)

وبهذا تبدو موضوعة العمل هي الحلّ الأمثل في تحقيق آمال الإنسان وطموحاته على الرغم من صعوبة المعوقات التي تعترض طريقه. فالمشتار رمزٌ إنسانى بذل جهداً مضمناً في

(١) قال الأصمعي : خرج رجلان في الجاهلية من عنزة يطلبان القرظ ويجلبانه، فلم يرجعا وفقدا، فضربتهما العرب مثلاً. انظر هذا الخبر في شرح أشعار الهذليين، ج ١، ص ١٤٧. "وكليب بن ربيعة"، الذي قتله "جساس"، وفيه كانت حرب بنسي وائل، انظر أيضاً ص ١٤٧.

تحديه للمكان، إلى أن بلغ مراده في الحصول على العسل. والشاعر/الواقف على رسم الطلل نموذج إنساني يجب أن يتحدى المكان/الطلل، ويواجه محنة الفقد بالخبرة والمغامرة لكي يعيد إلى المكان/الطلل توازنه ونظامه.

الفصل الثالث

صراع الإنسان مع الزمان

١- نسقية الزمن واستراتيجيات الصراع الإنساني :

تكشف قراءة النص الشعري الجاهلي أن الزمن يشكل نظاماً نسقياً، له خصوصيته وفاعليته في تشكيل تصورات الإنسان الجاهلي حول ما يطرح في حياته من موضوعات وما يواجه من صراعات. ولهذا فإن "التجربة الوجودية في العصر الجاهلي تمثل نمطاً من أنماط التجربة الوجودية الطبيعية في مواجهة الكون والحياة، وفي التعبير عن الإنسان ومشكلاته، حيث يتعرف الإنسان على نفسه وعالمه من خلال جدل طبيعي مع ذاته ووجوده"^(١).

وتتسم علاقة الشاعر مع الزمن بالتوتر والإحساس بقوة غيبية خفية تترك أثرها عليه فتصبح قدراً محتوماً. ولذلك فإنه "لا يمكن إدراك الزمان إلا في تعقده وتركيبه. فهو مهما يكن فقيراً، إنما يطرح نفسه على الأقل من خلال تعارضه مع الحدود والتخوم، وليس لنا الحق في تناوله كأنه معطى وحيد الشكل وبسيط"^(٢). ويتبين لنا من خلال التحليل الثقافي لجدليات الصراع إنسان - إنسان، وإنسان - مكان أن سلطة الزمن /القدر هي الناسجة لخيوط الصراع الإنساني وتشكيل حالة التمرني السالب للمكان.

وتحاول القراءة الآتية إبراز التجليات الموضوعاتية للزمن في نماذج شعرية جاهلية، تكشف للمتلقي تلك الاستراتيجية التي تتعامل بها ثقافة الشاعر الجاهلي أو المدونة الشعرية الجاهلية مع الأنساق التي يؤلفها الزمن كالشيب، والدهر/ الموت، والليل، والطلل*.

(١) حسني عبدالجليل يوسف، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٩.

(٢) غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة : خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٥٢.

* لقد تمت مناقشة موتيف الطلل من حيث هو نسق زمكاني في وحدة الصراع بين الإنسان والمكان.

١-١ الشيب: النسق العلامى:

يعد الشيب في الثقافة الإنسانية نسقاً علامياً دالاً على تحول ما يطرأ على حياة الإنسان، ومظهراً بارزاً يشي بعبور الإنسان من مرحلة الحيوية وامتلاء الذات إلى مرحلة يحس فيها بعقدة السلب وهاجس الغياب.

ولم يكن هذا المعنى غائباً عن فكر الإنسان الجاهلي قديماً في تأملاته لنواميس الكون وتقلبات الحياة. وقد عبر الشعر الجاهلي عن قضايا إنسانية جد مهمة في الحياة تتعلق بطبيعة الرؤية للوجود والمغيبات، ولكل ما يعتقد أو يؤمن به من أساطير وخرافات بحثاً عن تقديم التفسيرات للمشكل والمعقد. وبالفعل، فقد حاول الشاعر الجاهلي في طرحه لموضوع الشيب، كما سنرى في التحليل، أن يقدم ثقافة مجربة في صراعه مع الشيب بوصفه تنويعاً من تنويعات الزمن.

قال معاوية بن مالك وهو مَعُودُ الْحُكَمَاءِ^(١) :

أَجْدُ الْقَلْبُ مِنْ سَلْمَى اجْتَنَابَا	وَأَقْصَرَ بَعْدَ مَا شَابَتْ وَشَابَا
وَشَابَ لِذَاتِهِ وَعَدَلَنَ عَنْهُ	كَمَا أَنْضَيْتَ مِنْ لُبْسٍ ثِيَابَا
فَإِنْ تَكُ تُبْلُهَا طَاشَتْ وَتُبْلِي	فَقَدْ نَرَمِي بِهَا حِقَبَا صِيَابَا
فَتَصْطَادُ الرِّجَالُ إِذَا رَمَتْهُمْ	وَأَصْطَادُ الْخُبَّاءُ الْكَعَابَا
فَإِنْ تَكُ لَا تَصِيدُ الْيَوْمَ شَيْئاً	وَأَبَ قَنِيصُهَا سَلَمَا وَخَابَا
فَإِنْ لَهَا مَنَازِلُ خَاوِيَاتِ	عَلَى تَمَلَّى وَقَفْتُ بِهَا الرِّكَابَا

مَنْ الْأَجْزَاعِ أَسْفَلَ مِنْ تُمِيلُ كَمَا رَجَعْتَ بِالْقَلَمِ الْكِتَابَ
كِتَابَ مُحَبَّرٍ هَاجٍ بِصِيرٍ يُنْمَقُهُ وَحَاذِرٌ أَنْ يُعَابِثَ

يصور معوّد الحكماء في هذه الأبيات سلطة الشيب المؤثرة والقادرة على تحويل العلاقات الإنسانية وتحويلها.

وإذا كان القلب في لغة الشعر، وفي لغة الحب موطناً رخباً لتشكيلاتٍ حلمية وعشقية وتجاريب إنسانية جميلة بين عاشقين كحال الشاعر وسلمى في هذا النص، فإن الشيب سرعان ما يصدع هذه التشكيلات وتلك التجاريب فيفرض حضوره السالب في حياة المحبين.

تنسم قوة الشيب في قصيدة معاوية بالشمولية السافرة على جميع أطراف العلاقة الإنسانية : الشاعر، وسلمى، وأتراب الشاعر.

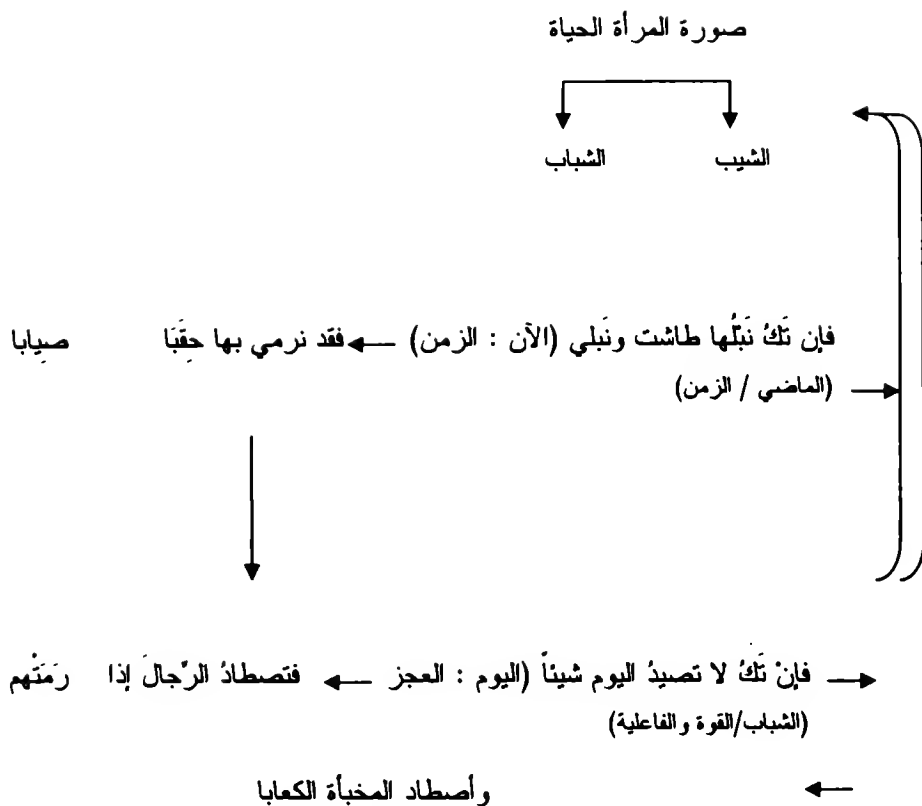
وتتجلى فاعلية الشيب في دلالة على الزمن من خلال علاماته التي يتركها على الإنسان، إذ يجتنب العاشق /الشاعر محبوبته ويهجرها ويقصر عن وصلها. ومن اللافت للنظر أن الشاعر يحدد، زمنياً، حدث الاجتناب هذا وكأنه مرحلة جديدة لم تكن من ذي قبل "... بعد ما شابت وشابا".

إن الشيب، في رؤية الشاعر، عامل هدم للتآلف الإنساني، ولوحدة الشعور وانسجامه. وتبدو سلطته قاهرة للإنسان عندما يختل المكون الجمالي، وتنمحي رموز الخصب الباعثة للحياة. ففي هذه الأبيات نرى ذات الشاعر في اصطدامها مع الشيب

متوجة منفصلة بسبب انعكاسات النتائج السلبية للزمن/الشيب عليه. فالشيب يغير جوهر الجمال أولاً "شابت : سلمى"، "وشاب لداته..."، ويجعل أي الشيب هذا العامل الجمالي مغيباً تماماً على جهة الاكتمال والتحقق ثانياً، وبهذا يدرك الشاعر أثر الزمن /الشيب فيه ويرى معالم التغير في تجربته الحياتية الناتجة من انفصام علاقته مع الآخر/المؤنث ".... وعدلن عنه...".

وثمة ملح لابد من الإشارة إليه في الصراع النسقي بين الإنسان والزمان، وهو أن الإنسان يتضاد مع الزمن ويواجهه بحيلة الهروب/الحركة إلى الماضي، في حين أن الإنسان في صراعه مع الإنسان والمكان كان يوظف قدراته الثقافية في الحياة بالمواجهة اللحظية الآنية التي ينطلق عبرها إلى بناء دولة الحلم : حاضراً ومستقبلاً.

ولجوء الشاعر، في الصراع مع الزمن، إلى سجل الماضي يشي بحالة العجز التام للإنسان أمام الزمن والشعور السالب بغلبة الزمن وانتصاره عليه. فالشاعر حينما أضحي مفاجئاً بعلامة الشيب وصار يعيش المتناقضات، أخذ يبحث عن استراتيجيات تنقذه من إसार الراهن، فواجه الزمن بزمن آخر عن طريق الحفر في الذاكرة واستعادة قوة الشباب :



فإن لها منازلَ خاوياتٍ تأكيد هوية المحبوبة من خلال المكان /الثابت

لقد استنجد الشاعر بالزمن الماضي لكونه استراتيجية فاعلة يواجه بها واقعه في لحظة الضعف والعجز أمام مفردة الزمن /الشيب. فهو يحاول جاهداً التعلل بثقافة الماضي ليغيب نفسه عن مشهد الحاضر، ويتعاهى كذلك مع ذلك الماضي لكي يتناسى حالة القطيعة التي أحدثتها تحولات الزمن.

واستذكار الشاعر للزمن الماضي فيه دليلٌ على قوة الذاكرة أمام سطوة الزمن /الشيب، إذ يحفظ الشاعر ديار محبوبته ويحرص على تحديد مواقعها :
 مِنَ الْأَجْزَاعِ أَسْفَلَ مِنْ نُعْمِلِ كَمَا رَجَعْتُ بِالْقَلَمِ الْكِتَابَ

ومن الاستراتيجيات التي يحتمي بها الشاعر من رهبة الشيب/الزمن، قوة الشباب عندما كان يقطع القفار دون خوف:

وَنَاجِيَةٌ بَعَثْتُ عَلَى سَبِيلِ كَأَنَّ عَلَى مَغَابِنِهَا مَلَابِئًا^(١)
 ذَكَرْتُ بِهَا الْإِيَابَ وَمَنْ يَسَافِرُ كَمَا سَافَرْتُ يَذْكُرُ الْإِيَابَ

وتحاول الأنا في صدامها مع الشيب، أن ترصد صوراً حية دالة على صمودها أمام سلطة الزمن ذات يوم. ومن هذه الصور، كما يبدو في النص، فاعليتها في إحداث الصلح بين القبائل:

رَأَيْتُ الصَّدْعَ مِنْ كَغَيْبِ فَأَوْدَى وَكَانَ الصُّدْعُ لَا يَعْدُ ارْتِثَابًا
 فَأَمْسَى كَغَيْبِهَا كَغَيْبِ كَائِنَتْ مِنَ الشَّنَّانِ قَدْ دُعِيَتْ كِعَابًا

إن صورة الأنا في الماضي فيها امتلاءٌ وحسٌ بعظمة الذات وتأكيد لفاعليتها وحركيتها في إطار العلاقة الإنسانية. فإذا كان الشيب في الزمن الآني قد صدع علاقة الإنسان مع الإنسان وأفسدها، فإن الإنسان نفسه كان ذات يوم سبباً في الوصل/وقفتُ بها

(١) الناجية : الناقة السريعة. المغابن : أسفل البطن. والملاب: ضرب من الطيب.

القلوص/وناجية بعثت...، وكان كذلك عاملاً في رَأْب الصدع الإنساني وتشكيل الانسجام الإنساني/رأبت الصدع من كعب"...

ونلاحظ من خلال هذه الاستراتيجيات أن الشاعر يعمد إلى مخالفة الزمن في سيرورته ونسقيته. فالزمن يحول الماضي إلى حاضر والشباب إلى شيب الغياب، بينما يسعى الشاعر إلى تحويل الحاضر إلى ماضٍ جميل، وطمس الحاضر/الشيب بتشكيل عالم الحضور ماضياً وصنع عالم الحكمة:

أَعُوذُ مِثْلَهَا الْحُكْمَاءُ بَعْدِي إِذَا مَا الْحَقُّ فِي الْأَشْيَاعِ نَابَا

وقد تشتدّ حدة الصراع بين الشاعر والشيب عندما يكون الشاعر مسكوناً بحماسة الشباب ومفتوناً بسحر التعالق مع الآخر/المحبوبة.

يقول المنرزد بن ضراس الذبباني^(١):

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَمَلَّ الْعَوَازِلُ	وَمَا كَادَ لِأَيَّاءِ حُبِّ سَلْمَى يُزَايِلُ
فَوَادِي حَتَّى طَارَ غَيُّ شَبِيبَتِي	وَحَتَّى عَلَا وَخْطُ مِنَ الشَّيْبِ شَامِلُ
يُقْنِئُهُ مَاءُ الْيُرْنَاءِ، تَحْتَهُ	شَكِيرُ كَاطِرَافِ الثُّغَامَةِ نَاصِلُ ^(٢)
فَلَا مَرَحِبًا بِالشَّيْبِ مِنْ وَفْدِ زَائِرِ	مَتَى يَأْتِ لَا تُحْجَبُ عَلَيْهِ الْمَدَاخِلُ
وَسَقِيًّا لِرَيْعَانِ الشَّبَابِ فَإِنَّهُ	أَخْوَثَقَةٌ فِي الدَّهْرِ إِذَا أَنَا جَاهِلُ
وَأَنَّهُو بِسَلْمَى، وَهِيَ لَدَى حَدِيثِهَا	لَطَالِبُهَا، مَسْؤُولُ خَيْرِ فَبَاذِلُ

(١) انظر النص في المفضليات، ص ص ٩٣-١٠٢.

(٢) اليرناء: الحناء. الثغامة: نبت أبيض الشعر والزهرة.

وبيضاء فيها للمُخَالِمِ صَبْوَةٌ وَلَهُوٌ لَّنْ يَرْتَوِ إِلَى اللَّهِ شَاغِلٌ
ليالي إذ تُصِبي الحليمَ بذلّها وَمَشْيِ خَزِيلِ الرُّجْعِ فِيهِ تَفَأْسٌ

لقد كان الشاعر يعيشُ عالماً جميلاً بلغ فيه درجة التماهي الروحي في علاقته مع سلمى، إذ كانت سلمى في نظره مثلاً للمبدأ الثابت في الحب والجمال الخالد.

ولكنّ حالة الثبات هذه سرعان ما تهتز وينتهي حضورها وحضور الشباب معها "حتى طارَ غيٌ شيبتي ... وحتى علا وخطُ من الشيبِ "وخطُ من الشيبِ شامل".

إن حضور الشيب بوصفه محمولاً من محمولات الموت ونذيراً خطيراً يهدد حياة الشاعر يترتب عليه غيابُ فاعلٍ لعالم الحضور -عالم الفعل واللذة.

وتبدو لغة الشاعر في رؤيته لحضور الشيب رؤية مشوبة بالقلق والريبة، لذا فقد وظف الشاعر جملةً من الاستراتيجيات في تعامله مع حدث الشيب. ومن هذه الاستراتيجيات لجوء الشاعر إلى ثقافة/مهارة العمل قصد التغيير، الذي هو أحد سمات الشيب /الزمن، لأنه غير قانع بلون الشيب؛ ولأنه يرى في الشيب تغييراً لمجريات التجربة الإنسانية وللون الحياة وطعمها، وكأنه ينتوي تشكيل الحياة بإرادته وثقافته.

فالشاعر الجاهلي ينفر من الشيب ويوهم نفسه بالقدرة على مقاومته، بيد أنه يتوجس منه خيفة في العقل الباطن. فلقد شخص المزد الشيب وجعله ضعيفاً مستنكراً خارجاً بذلك على منظومة ثقافية جاهلية في تعاملها مع الضيف؛ إذ إنه -أي الشاعر ما يزال تحت وطأة خاصية الشمولية التي لا تقاوم :

فلا مَرَحَباً بالشيب من وفدِ زائرٍ متى يأتِ لا تُحْجَبُ عليه المداخلُ

ونلاحظ في هذه الأبيات شدة تعلق الشاعر بالشباب نقيض الشيب، حيث يستحضر الشاعر طقساً استمطارياً يتمنى فيه عودة الشباب رمز الماضي الجميل بفعل السقيا. وتتضمن دلالة السقيا محاولة واعية من قبل الشاعر لبعث ذلك الماضي الذي غيبه الزمن / الشيب، وإشاعة الميلاد والحياة من جديد.

وعالم الشباب عند الشاعر فيه إحساسٌ بالامتلاء والثقة في التعامل مع المغيبات "أخو ثقة في الدهر..."، وهذه الثقة تدفعه إلى الشعور باللذة وحس الامتلاك لسلمي ولعالمها الجمالي :

وأنهو بسلمي، وهي لَدُ حديثُها لطالبها، مسؤولٌ خيرٍ فبأذلِّ

وثمة استراتيجيات رمزية متشابكة وظفت في بنية هذا النص المؤلف من أربعة وسبعين بيتاً، يتصل معظمها بحياة الشاعر في الزمن الماضي كالافتخار بشجاعته ووصفه للدرع والبيضة والترس والسيف والرمح*، ولكنني سأتوقف في هذا النص عند قصة الصائد وماله من دلالات وإشارات ممكنة.

قال المزمرد^(١) :

فَعَدَّ قَرِيضَ الشَّعْرِ إِنْ كُنْتَ مُغْزِراً فَإِنْ غَزِيْرَ الشَّعْرِ مَا شَاءَ قَائِلُ
لَنُتِّتِ صُبَّاحِي طَوِيلَ شَقَاؤُهُ لَهُ رَقِيئَاتٌ وَصَفْرَاءُ ذَابِلُ
بَقِيْنَ لَهُ مَمَّا يُبْرِي، وَأَكْلَبُ تَقَلَّقُلُ فِي أَعْنَاقِهِنَّ السَّلَاسِلُ

* انظر هذا في المفضليات (النص نفسه)، ص ص ٩٥-١٠٠.

(١) المفضليات : ص ص ١٠١-١٠٢.

سُحَامٌ وَمَقْلَاءُ الْقَنْيِصِ وَسَلَهَبٌ وَجَذْلَاءُ وَالسَّرْحَانُ وَالْمُتَنَسَّالُ
 بَنَاتُ سَلُوقَيْنِ كَانَا حَيَاتَهُ فَمَاتَا فَاوَدَى شَخْصُهُ فَهُوَ خَامِلٌ
 وَائْتَقَنَ إِذْ مَاتَا بِجُوعٍ وَخَيْبَةٍ وَقَالَ لَهُ الشَّيْطَانُ إِنَّكَ عَائِلٌ
 فَطَوَّفَ فِي أَصْحَابِهِ يَسْتَنْبِيهِهُمْ فَآبَ وَقَدْ أَكْذَتْ عَلَيْهِ الْمَسَائِلُ
 إِلَى صَبِيَّةٍ مِثْلِ الْمُغَالِي وَخِزْمِلٍ رَوَابٍ، وَمِنْ شَرِّ النِّسَاءِ الْخَرَامِلُ^(١)
 فَقَالَ لَهَا : هَلْ مِنْ طَعَامٍ فَأَتْنِي أَدُمُّ إِلَيْكَ النَّاسَ، أُمُّكَ هَائِلٌ^(٢)
 فَقَالَتْ : نَعَمْ، هَذَا الطَّوِيُّ وَمَاؤُهُ وَمُخْتَرِقٌ مِنْ حَائِلِ الْجِلْدِ قَاجِلٌ
 فَلَمَّا تَنَاهَتْ نَفْسُهُ مِنْ طَعَامِهِ وَأَمْسَى طَلِيحاً مَا يُعَانِيهِ بِإِطْلٍ^(٣)
 تَغَشَّى، يَرِيدُ النَّوْمَ، فَضَلَ رِدَائِهِ فَأَعْيَا عَلَى الْعَيْنِ الرُّقَادَ الْبَلَابِلُ^(٤)

تصور هذه الأبيات قصة الصائد الذي خرج للصيد بقوسه وكلابه، حيث فقد الصائد كلبيه اللذين ماتا جوعاً، فراح الصائد يطلب المساعدة والنوال من أصحابه لينقذ أولاده من الجوع فخاب مسعاه. وحينما عاد الصائد إلى بيته طلب من زوجته أن تعد له الطعام، ولكن الزوجة أشارت عليه بالماء لعدم وجود الطعام، ممّا جعل الصائد يُصاب بالإعياء والضعف الذي منعه من النوم.

(١) الخرمل : الحمقاء. الرواد: الطوافة في بيوت جاراتها ولا تقعد في بيتها لشرها.

(٢) الطوي : البئر.

(٣) طليحاً: من الطلح، وهو الإعياء والتعب.

(٤) البلابل : هما هم صدره.

وفي هذه القصة يحاول الشاعر أن يعزّي نفسه بالحكمة عن تجربة الفقد التي مرّ بها بسبب الانقلاب الزمني/الشيبي. فالصائد يمرّ بمراحلّ ثلاثة دالة على أثر الزمن فيه، ففي المرحلة الأولى يبدو الصائد رجلاً قوياً قادراً على تحمل شقاء الحياة؛ لأنه مالكٌ للأدوات التي تعينه على شطف العيش "السهم والقوس والكلاب"، وهذه المرحلة تحمل في طياتها حس الإنسان/الصائد بقوة الشباب وجدوى هذه القوة في معترك الحياة.

وأما المرحلة الثانية، فهي مرحلة الإحساس بفداحة التقلّب الزمني والتحوّل من صورة الحياة/الشباب/الماضي "كانا حياتاه..."، إلى صورة الموت/العجز/الحاضر "فماتا فأردى شخصه فهو خامل". وهي مرحلة شبيهة بفقد الشاعر لشبابه ومحبيبته كما رأينا في صورة الشيب.

وأما المرحلة الأخيرة، فهي تجسيد للمآل الذي أصبح عليه الصائد بعد أن أصابه العجز، إذ إنه أضحيّ يعتمد على الآخرين في جلب سبل العيش له ولأبنائه عن طريق الإلحاح في المسألة، كما أنه أصبح في عراك مع زوجته التي يصمها بالبلالة والحق، وهذا يقوده في نهاية الأمر إلى الاستسلام للجوع الذي يمنعه من النوم لأنه لا يجد الطعام.

وهذه المرحلة الأخيرة هي في حد ذاتها حدس يفترضه الشاعر وتتوقعه لغته لما يضمّره له عالم الشيب. فالشيب علامة بارزة على عجز الإنسان وإحساسه بالفقد - فقد القوة التي جعلته أو تجعله معتمداً على نفسه، ومن ثم فقد جماليات الحياة ومكوناتها "الأبناء، والزوجة/المحبوبة، والذات"، كما هو حال الصائد.

إن اللحظة التي يقف فيها الشاعر عاجزاً أمام سلطة الشيب تجعله يقيم مرثية الخاصة أسفاً على زهاب شبابه. وهذا ما عبر عنه سلامة بن جندل في قوله^(١) :

أودى الشبابُ حميداً ذو التعاجيبِ أودى وذلك شأؤُ غير مَطْلُوبِ
ولّى حثيثاً وهذا الشيبُ يطلبُبه لو كان يُدركُهُ ركضُ اليعاقيبِ^(٢)
أودى الشبابُ الذي مجدُّ عواقبُهُ فيه نلْدُ، ولا لذاتٍ للشيبِ
وللشبابِ إذا دامت بِشائتُهُ ودُّ القلوبِ من البيضِ الرعابِيبِ

يتفجع سلامة بن جندل على شبابه الذاهب حيث يضحى غياب الشباب في رأي الشاعر موتاً وهلاكاً. ودهشة الشاعر بانقضاء مرحلة الشباب آتية من كون هذه المرحلة تدلّ على تجربة ثقافية مارسها الشاعر في لحظة كان فيها الزمن شاهداً على بطولته. فلفظة الشباب، إذن، ترتبط بزمن ماضٍ محبوب إلى نفس الشاعر نعتة بأنه محمود الذكر وباعث على إعجاب الآخرين به.

لقد زال ذلك الشباب، وطغت لغة الأسى على لسان الشاعر. لذا فقد كرر الفعل الدال على الغياب أربع مرات "أودى وذلك....، ولّى حثيثاً، أودى الشباب الذي...."، تعبيراً عن رفضه لهذا الغياب الذي سيسلمه إلى حضور العجز وخواء الروح "وذلك شأؤ غير مَطْلُوب".

وينقل الشاعر بعدسته صورة الصراع بين زمن الشباب وزمن الشيب بطريقة تشي بطبيعة التصور الثقافي الجاهلي لنسق الشيب، إذ يتمركز الشيب في العقلية الجاهلية على

(١) المفضليات، ص ص ١١٩-١٢٠.

(٢) اليعاقب : جمع يعقوب، وهو ذكر الحجل.

إنه شبح مخيف يثير الهلع والرعب في نفس الإنسان. وهذا المعنى نستشفه بوضوح من قول الشاعر:

وَلَيْ حَثِيثاً وَهَذَا الشَّيْبُ يَطْلُبُهُ لَوْ كَانَ يُدْرِكُهُ رَكْضُ الْيَعَاقِيبِ

فالشاعر، كما يبدو، يؤنسُ كلاً من الشيب والشباب (الزمن)، فيصور الشباب إنساناً هارباً يحث الخطى خوفاً من الشيب الذي يضحي إنساناً يصر على طلب الشباب، وكأنه طريد يريد أن يثأر منه.

إن صورة الصراع هذه تتضمن في حثيبتها قلق الشاعر من الشيب الذي يذكر الشاعر بالموت أو بأنه مطلوب للموت. ولا شك في أن طلب الشيب للشباب فيه تغيبٌ مطلق لإرادة الإنسان وامتناع تحقق أحلامه، وكذلك اعترافٌ ضمني من الإنسان بهزيمة الزمن الجميل /الشباب، أمام الزمن الواقع/الشيب، وإيمانٌ بذهاب زمن محمود لن يتكرر مرة أخرى " لو كَانَ يُدْرِكُهُ رَكْضُ الْيَعَاقِيبِ ".

لقد كانت فجيرة الشاعر بغياب الشباب كبيرة؛ لأن هذا الغياب أسهم في غياب مجده/أسطوره حيث كان المجدُ محققاً لعالم اللذة والانتشاء "اللهو مع المجموع + لذة الظفر بود المحبوبة" الذي يأخذ بالتلاشي الآن أمام سلطة الشيب. وهكذا تتراوح ذاكرة الشاعر بين ثقافتين لا يمكن التلاقي بينهما، ولا يمكن إحداث وقائع فعلية تقيم جسور الوصل بينهما : ثقافة العمل /البناء "عالم الشباب : المجد والقوة واللذة"، وثقافة الأمل المستحيل /الهدم "عالم الشيب : الغياب الكامل لقوى الإنسان"، الفخر بالكرم والقبيلة، ونعت الخيل والسيوف والرماح"، واستدعاء ثقافة المغيب واستراتيجياته.

وقد تتماثل وظيفة الشيب، في إطار فكرة الصراع، مع وظيفة الطلل ولا سيما عندما يتعلق الأمر بالمرأة/المؤنث. فالطلل يملك قوة تدميرية قادرة على تغيير معالم المكان، والشيب يملك سلطة الشمولية والتحويل التي تغير شكل الإنسان. وبناءً على هذا فإن "الزمن الذي يوجه قوته إلى الأطلال يوجهها، في الوقت نفسه إلى الشاعر، وبذلك يصبح الشاعر جديراً بأن يرى في نفسه ظللاً أصابه الزمن" (١).

وهذا التبدل الأخير (الإنساني)، هو الذي يجعل المرأة أكثر دهشة وانفعالاً، لأن الإنسان، كما أشرت سابقاً، هو الأساس الحي والفاعل في هذه الحياة. فهو الذي يبعث الحياة في المكان ويعيد تشكيله، وبهذا تفقد المرأة شيئين مهمين في حياتها : جمال الإنسان /الشباب أولاً، ومن ثم جمال المكان ثانياً.

وسأكتفي في هذا السياق بالتطرق لثلاثة نماذج شعرية نتبين من خلالها موقف المرأة من الشيب.

يقول مريع بن مقروم (٢):

(أ)

أَلَا صَرَمْتَ مَوَدَّتَكَ الرُّوَاغُ وَجَدُّ الْبَيْنُ مِنْهَا وَالسُّودَاغُ
وَقَالَتْ : إِنَّهُ شَيْخُ كَبِيرُ فَلَجَّ بِهَا، وَلَمْ تَرِعْ، امْتِنَاعُ (٣)

(١) عبدالعزيز محمد شحادة، الزمن في الشعر الجاهلي، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، إربد، ١٩٩٥، ص ١١٤.

(٢) المفضليات، ص ١٨٦.

(٣) لج: تمادى وأبى أن ينصرف عن الشيء. لم ترع : لم تكف.

ويقول علقمة بن عبدة^(١) :

(ب)

فإن تسألوني بالنساء فإنني بصيرُ بأدواء النساءِ طبيبُ
إذا شاب رأسُ المرءِ أو قلَّ مالهُ فليس له من ودهن نصيبُ
يُرَدُّ ثراءُ المالِ حيثِ علِمْتُه وشرخُ الشبابِ عندهن عجبُ

ويقول الأسود بن يعفر النهشلي^(٢) :

(ج)

قد أصبحَ الحبلُ من أسماءِ مصروماً بعد ائتلافٍ وحبٍّ كان مكتوماً
واستبدلتُ خلّةَ مني وقد علّمتُ أن لن أبيتَ بوادي الخسفِ مذموماً
عفُ صليبُ إذا ما جُلِبَةُ أزمَتُ من خيرِ قومكَ موجوداً ومعدوماً^(٣)
لأرأتُ أن شيبَ المرءِ شامِلُهُ بعدَ الشبابِ، وكان الشيبُ مسؤولاً
صدتُ وقالت : أرى شيباً تفرّعهُ إن الشبابَ الذي يعلو الجراثيم^(٤)

(١) المفضليات، ص ٣٩٢.

(٢) الأسود بن يعفر النهشلي، ديوان الأسود بن يعفر، صنعة نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام،

العراق، د.ت، ص ٥٩.

(٣) الصليب : الجلد على المصائب، الصبور على النوائب. الجلبة : القحط. أزمَت. اشتدت.

(٤) الجراثيم : جمع جرثومة، وهي أصل الشجرة تجمع إليه الرياح التراب.

تتضافر النصوص الثلاثة لنقل صورة الفكر عند الإنسان الجاهلي، المذكر والمؤنث، حول موضوعه الشيب. وفي هذه النصوص أيضاً نلمس علو الصوت الأنثوي وتناسق نغمته في النصين (أ و ج) لاتخاذ موقف سالب أو لتقديم رؤية ناقدة للمذكر.

ففي النص (أ) يتخذ ربيع بن مقروم من القطيعة فاتحة للدلالة على صدمته وانفعال بسلوك محبوبته. فهي البادئة بمفارقة الشاعر بعد أن أصبح شيخاً كبيراً، ويأخذ صوته بالتمادي دون توقف للتعبير عن نفورها وتقززها من صورة حبيبها.

ويتكرر حدث القطيعة نفسه مع الأسود بن يعفر في النص (ج) حيث يصف الشاعر كيفية تحول عالمه الأثري مع أسماء "بعد ائتلاف وحب كان مكتوماً"، إلى تحول حقيقي في سلوك محبوبته التي أهملته واستبدلت به أناساً آخرين.

لقد قابلت أسماء الشاعر بالصدود إذ يكشف صوتها/قولها رؤية يقينية سالبة لمنظر الشيب "أرى شيباً تفرّعه"، وتأكيداً ثقافياً ينمّ على تجربة برفعة الشباب وعظمت كونه جوهر الحياة. "إنّ الشباب الذي يعلو الجراثيما".

وينماز النصان (أ/ج) بتعدد الثراء الصوتي للأنثى (قالت...) حول موقف المرأة من الشيب. فالأنثى ترفض الشيب وتتوق إلى الشباب؛ لأن عالمها الجميل فيه ليونة وضعف ويحتاج إلى قوة تحميه، وتضمن إشعاعه وألقه، وهذا ما لا يحققه الشيب/العجز والضعف. وأما الشاعر، فإنه يحسّ التوتر والانفعال لموقف المرأة منه في لحظة الشيب، إذ إن المرأة بنفورها من الشاعر/الرجل تصبح أداة طيعة في يد الشيب/الزمان، فيقع الشاعر تحت وطأة الزمن من جهة وتجربة الفقد أو الوحدة عند مواجهة الزمن دون المحبوبة من جهة أخرى.

ومن هنا، فإن النص (ب) -النص النواة يجسد خلاصة التجربة الذكورية في رؤيتها لاتحاد الشيب (الزمن)/المرأة في النصين (أ/ج). فالشاعر يبدو خبيراً حاذقاً بأدواء النساء ومراوغاتهن، إذ إنهن يقطعن الرجل ويبتعدن عنه إذا ما شاب رأسه أو قلّ ماله. ويشكل المال والشباب عاملين فاعلين في ديمومة الوصل عند النساء حسب رؤية الشاعر، وبذلك تتسم صورة المرأة في حالة الشيب، بالتغير والبحث عن البديل " يُرَدَّنْ ثراء المال حيث عِلْمُهُ "، في حين أننا لا نعثر على صورة معادلة في التحول عند الشاعر الجاهلي.

ولأن النص (ب) يمثل النواة التي تتفرّع منها صفائر الرؤية في النصين (أ/ج)، فإن الاستراتيجيات التي أطلقتها عقيرتا الشاعرين في النصين (أ/ج) تضحى مختزلة في النص (ب). لقد وصف علقمة الفحل نفسه بأنه حاذق بأدواء النساء، إذ يرى الشاعر في تعلق النساء بالمال والشباب داءً يحتاجُ إلى طبيب بصير، وهذا ما يتحقق في النصين (أ/ج). فقد تمسك ربيع بن مقروم بفكرة الوصل والكرم لمعالجة الداء (المال والشباب) في رؤية المؤنث. يقول^(١) :

فإِذَا أُمْسٍ قَدْ رَاجَعْتُ حَلْمِي	وَلَا حَ عَلَيَّ مِنْ شَيْبٍ قَنَاعُ
فَقَدْ أَصِلُ الْخَلِيلَ وَإِنْ نَأَنِي	وَعِيبُ عَدَوَاتِي كَلًّا جُدَاعُ ^(٢)
.....
وَيَأْبَى الذُّمُّ لِي أَنِّي كَرِيمٌ	وَأَنْ مَحَلِّي الْقَبْلُ الْيَفَاعُ ^(٣)

(١) انظر المفضليات، ص ١٨٦.

(٢) غب عدواني : عاقبتها. كالأجداع : كلاً وخيم فيه سوء الغذاء.

(٣) القبل : ما استقبل من الجبل. اليفاع : الموضع المرتفع.

وأما الأسود بن يعفر فقد ألقى ملاذه في الخمر، وكأَنَّها وسيلة الخلود التي تجدر شبابه وتعيدُ له حيويته، وقد تجعله في لحظة نشوة تبعده عن رؤية مشهد الشيب في اللحظة الآنية.

يقول في وصف سريق محبوبته^(١) :

كَأَنَّ رِيْقَهَا بَعْدَ الْكُرَى اغْتَبَقَتْ صِرْفًا تَخِيْرَهَا الْحَانُونُ خِرْطُومًا^(٢)
 سُلَاقَةُ الدُّنْ مَرْفُوعًا نَصَائِبُهُ مُقْلَدَ الْفَغْرِ وَالرُّيْحَانِ مَلْثُومًا^(٣)
 وَقَدْ ثَوَى نِصْفَ حَوْلٍ أَشْهُرًا جُدْدًا بِيَابِ أَفَانٍ يَبْتَارُ السَّلَالِيْمَا^(٤)
 حَتَّى تَنَاوَلَهَا صَهْبَاءٌ صَافِيَةٌ يَرْشُو التَّجَارَ عَلَيْهَا وَالتَّرَاجِيْمَا^(٥)

إن هذه الاستراتيجيات المضادة لفاعلية الشيب في التحول والشمول، تدل على أن منطق القوة /الثقة بالنفس هو الذي يجب أن يسود إذا ما تعرّض الشاعر لهجر محبوبته.

وقد لخص علقمة الفحل هذا المنطق بجلاء عندما أحسن التخلص من محبوبته بالإهمال والجرأة في توصيف شجاعة الذات.

(١) ديوان الأسود بن يعفر، ص ص ٦٠-٥٩. ج.

(٢) الحانون: جمع حان، والحاني الخمار.

(٣) الفغر: ضرب طيب من النباتات. ملثوم شنت عليه اللثام.

(٤) باب أفان: موضع. يبتار: يختبر ويمتحن السلاكيما: يصعد سلماً بعد سلم.

(٥) التجار: تجار الخمر. التراجيم: خدم من خدم الخمارين.

يقول^(١) :

فَدَعَّهَا وَسَلَّ الِهْمُ عَنْكَ بَجَسْرَةٍ كَهَمَّكَ، فِيهَا بِالرَّدَافِ خَيْبُ

٢-١ صراع الإنسان مع الدهر : تعدد الصروف واللازمة الموت :

كثيراً ما نعثر في النصوص الشعرية الجاهلية على صور للصراع بين الإنسان والدهر، حيث كان الدهر يشكل نسقاً مهيمناً داخل البنية الثقافية الجاهلية.

فقد كان الدهر في ثقافة الشعراء الجاهليين معادلاً للقوة الغيبية التي تعطل نشاط الإنسان، فيقف أمامها خائر القوى مسلوب الإرادة. لذا فقد عَزَّوْا مردَّ كلِّ خطيبٍ جَلَلٍ أو فجيرة تمرَّ بهم إلى هذا القوة المطلقة للدهر. فالدهر، في رؤيتهم، هو القدر النافذ الذي يحدث القطيعة بين المحبين، والزمن الشاهد على موت الإنسان. وبناءً على هاته الصورة المتشكلة للدهر في الفكر الشعري الجاهلي، فقد طفق الشعراء في تأسيس مراثياتهم وبكائياتهم على حدث الفناء الإنساني.

قال الأسود بن يعفر النهشلي^(٢):

أَلَا هَلْ لِهَذَا الدَّهْرِ مِنْ مُتَعَلَّلٍ سَوَى النَّاسِ مَهْمَا شَاءَ بِالنَّاسِ يَفْعَلِ
فَمَا زَالَ مَدْلُولاً عَلَيَّ مُسْلُطاً بَبُؤْسِي وَيَغْشَانِي بِنَابٍ وَكُلْكُلِ
وَأَلْفَى سِلَاحِي كَامِلاً فَاسْتَعَارَهُ لَيْسَلْبَنِي نَفْسِي آمَالِ بْنِ حَنْظَلِ
فَإِنْ يَكُ يَوْمِي قَدْ دَنَا وَأَخَالَهُ كَوَارِدَةٍ يَوْمَماً عَلَى غَيْرِ مَنْهَلِ

(١) انظر المفضليات، ص ٣٩٢.

(٢) ديوان الأسود بن يعفر، ص ص ٥٦-٥٧.

طباها الخلاء والضحاء وأقبلت على مستتب كالمجرة مُعمل
 فقبلي مات الخالدان كلاهما عميد بني حنوان وابن المضلل^(١)
 وعمرو بن مسعود وقيس بن خالد وفارس رأس العين سلمى بن جندل
 وأسبابه أهلكن عاداً وأنزلت عزيزاً يغني فوق غرفة موكل^(٢)
 تغنيه بحاء الغناء مجيدةً بصوت رخيم أو سماع مرتل

تتضح في هذه الأبيات صورة الدهر السالبة حيث يتعجب الشاعر منذهلاً من وظيفة الدهر، أو ما يقوم به الدهر في حياة الإنسان. فالدهر لا هم له سوى الوجود الإنساني في هذه الحياة، كما أنه يصبح سلطة تسبب العناء والهلاك للشاعر "فما زال مدلولاً عليّ مسلطاً".

فالشاعر، كما نلاحظ، يعترف بقوة الدهر وقدرته على سلب قدرات الإنسان وشبابه وآماله "وألفى ساحي كاملاً فاستعاره....". وعلى الرغم من أن الشاعر يحاول أن يقدم لنفسه العزاء، وهو يواجه سلطة الدهر، باستذكار تاريخ هزائم الإنسان أمام الدهر، فإن هذا العزاء يشي بضعف الشاعر أمام سلطة الدهر التي ستغنيه كما فني السابقون.

فقبلي مات الخالدان كلاهما عميد بني حنوان وابن المضلل
 وعمرو بن مسعود وقيس بن خالد وفارس رأس العين سلمى بن جندل
 وأسبابه أهلكن عاداً وأنزلت عزيزاً يغني فوق غرفة موكل

(١) الخالدان : هما خالد بن نضلة وخالد بن المضلل.

(٢) موكل : اسم بيت كانت الملوك تنزله، وغرفة موكل : موضع باليمن.

وبصوّر عمرو بن قميئة حيرة الإنسان أمام صروف الدهر بقوله^(١):

رمتني بناتُ الدهرِ من حيث لا أرى فكيف بمن يُرمى وليس بهـرام
فلو أنّها نبلٌ إذا لا تقيتها ولكنني أرمى بغير سِهـام
إذا ما رأني الناس قالوا : ألم تكن حديثاً جديداً البزُّ غير كهـام
وأفنى وما أفني من الدهر ليلةً ولم يُغنِ ما أفنيتُ سِلْكَ نظـام
وأهلكني تأمّلُ يومٍ وليلةٍ وتأمّلُ عامٍ بعدَ ذاك وعـام

يسرد عمرو بن قميئة أحداث مشهدة حربي بينه وبين الدهر، واصفاً صورة كل من الدهر والإنسان/الشاعر. وتشتد في هذه المعركة حيرة الشاعر إزاء القوة الخفية اللامرئية للدهر، إذ إنّ الشاعر يواجه بنات الدهر (المجموع وتولّد المصائب) منفرداً دون قدرة فعلية على الرؤية. فالدهر، كما يتجلّى، يتحرّك أولاً صوب الشاعر لإفناؤه -أي أنّ الوظيفة المركزية للدهر هي تحقيق الموت الإنساني.

ومثلما استغلّق على الشاعر رؤية أدوات الدهر وإدراك غدره، فقد استعصى عليه اتقاء نبال (صروف الدهر) لا لأنه لم يرّها كما أشار، وإنّما لأنه يُقتل بغير سهام :

فلو أنّها نبلٌ إذا لا تقيتها ولكنني أرمى بغير سِهـام

(١) عمرو بن قميئة، ديوان عمرو بن قميئة، عني بتحقيقه وشرحه. خليل إبراهيم المطبوعة، عالم الكتب، بيروت،

لبنان، ط٢، ١٩٩٧، ص ص ٣٦-٣٧.

فالشاعر، إذن، يعبر عن إحساس عميق بالغموض والحيرة في حديثه عن الدهر، وهو غير قادر على معرفة كنه الدهر لكي يتحداه ويواجهه. ولذلك فقد فشل الشاعر عندما حاول أن يجعل الدهر أو صروفه شيئاً مادياً محسوساً "فلو أنها نبل"، وهذا الفشل يعكس للمتلقي استسلام الإنسان الجاهلي لسلطة الغيب "ولكنني أرمى بغير سهام"، والإقرار بانتصار الدهر من خلال آثار الغيب/الدهر فيه : التحول من الشباب إلى الشيب، وثبات فناء الإنسان وديمومة الزمن "وأفنى وما أفنى من الدهر ليلة....".

ويردد حاتم الطائي فكرة خلود الدهر ويؤمن بشموليته لفضاءات الماضي والحاضر والمستقبل فيقول^(١) :

هل الدهر إلا اليوم أو أمس أو غد كذاك الزمان بيننا يتـردد
يُرد علينا ليلة بعد يومها فلا نحن ما نبقي ولا الدهر ينقـد
لنا أجل إذا تناهى إمائه فنحن على آثاره نتـورد

وقد ورد ذكر الدهر عند الشعراء الهذليين وروداً مكثفاً وبصورة لافتة لانتباه دارس شعرهم. وربما اقترن حضور الدهر لديهم، لا سيما في الرثاء، بتقنية القص الرامز كما سنلاحظ في قراءة نموذجين شعريين لصخر الغي وأبي ذؤيب الهذلي :

(١) حاتم الطائي، ديوان حاتم الطائي، شرح أبي صالح يحيى بن مدرك الطائي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ١٠٤.

يقول صخر الغي في رثاء أخيه^(١):

لغمرُ أبي عمرو لقد ساقَهُ المنا
لحيّة قفَرٍ في وِجَارٍ مُقيمةٍ
أخي لا أخالي بعدة سبقت به
أعيني لا يبقَى على الدهر فادِرُ
تَمَلَّى بها طُولَ الحياة فقرئنه
بيتُ إذا ما آتَسَ الليلَ كائِسا
بيتَ الكبيرِ يشتكي غيرَ مُعتبٍ
تدلى عليه من بشامٍ وأيكةٍ
بها كانَ طفلاً ثم أسدسَ واستوى
يُروغ من صوتِ الغرابِ فينتحي
أُتيحَ لَهُ يوماً وقد طال عمرُهُ
إلى جَدَثٍ يُوزَى لَهُ بالأهاضبِ^(٢)
تنمى بها سَوَقُ المنا والجوالِبِ^(٣)
منيثه جَمَعَ الرُقَى والطبائِبِ
بتيهورة تحت الطخافِ العصائبِ^(٤)
لَهُ حيدٌ أشرافُها كالرؤاِجبِ^(٥)
مبيتَ الكبيرِ ذي الكِساءِ المُحاربِ
شفيفَ عُقُوقٍ من بنيهِ الأقاربِ^(٦)
نشاةُ فُروعٍ مُرتعِنِ الدوائِبِ
فأصبحَ لهُمَا في لُهومٍ قَراهِبِ
مَسَامِ الصُّخُورِ فهو أَهْرَبُ هاربِ
جريمة شيخٍ قد تجنَّبَ ساغِبِ^(٧)

(١) السكري، كتاب شرح أشعار الهذليين، الجزء الأول، ص ص ٢٤٥-٢٥٣.

(٢) المنا: القدر.

(٣) الجوالِب : جالب القدر.

(٤) الفادر : الوعل المسن. التيهورة: ما اطمأن من الرمل. الطخاف: مارق من الغيم.

(٥) الرواِجب : ما نتأمن أصول الأصابع إذا ضممت يدك.

(٦) الشفيق : الوجع.

(٧) جريمة شيخ : كاسب شيخ، أي صائد يكسب لأبيه. تجنَّب : احذوب.

يُحامي عليه في الشتاء إذا شتَا
فلما رآه قال لله مَنْ رَأَى
لو أن كريمي صيدَ هذا أعاشه
أحاطَ به حتى رمَاهُ وقد دَنَا
فنادى أخاهُ ثم طارَ بِشَفَرَةٍ
ولله فتخاءُ الجناحين لِقْوَةً
كانَ قلوبَ الطيرِ في جوفٍ وَكُرْها
فخائت غزالاً جائِماً بَصُرَتْ بِهِ
فَمَرَّتْ على رَيْدٍ فَأَعْنَتْ بَعْضُها
بِمَتَلَفَةٍ قَفَرٍ كانَ جَنَاحَها
وقد تُركَ الفَرخانِ في جَوفٍ وَكُرْها
فُرَيخانِ يَنْضاعانِ في الفجرِ كُلْما
فَلَمْ يَزْها الفَرخانِ بعدَ مَسائِها
فذلكَ مما أَحْدَثَ الدهرُ أَنَّهُ

وفي الصَّيفِ يبغيهِ الجنا كالْمُنَاجِبِ^(١)
من العُصمِ شاةٌ قَبْلَهُ في العواقِبِ^(٢)
إلى أنْ يغيثَ الناسَ بعضُ الكواكِبِ
بأسْمَرَ مفتوقٍ من النَّبلِ صائِبِ
إليه اجتَزَّازَ الفَغْفَعِيِّ المُنَاهِبِ^(٣)
توسَّدَ فَرَحَها لُحُومَ الأَرانِبِ^(٤)
توى القَسْبِ يُلْقَى عندَ بعضِ المَآدِبِ
لدى سَلَماتٍ عندَ أدماءِ سَارِبِ
فَخَرَّتْ على الرُّجَلينِ أَخيبَ خائِبِ^(٥)
إذا نَهَضَتْ في الجَوِّ مِخْراقُ لَاعِبِ
ببلدَةٍ لا مولى ولا عندَ كاسِبِ
أحسا دَوِيَّ الرِّيحِ أو صوتَ ناعِبِ
ولم يَهْدَأْ في عُشِّها من تَجَاوِبِ
لَهُ كُلُّ مَطْلُوبٍ حثيثٍ وطالِبِ

يقدم صخر الغي في هذا النص رثاءً حاراً لأخيه الذي لسعته حية فقتلته، وقد عزا صخر الغي ما حدث لأخيه لقوة القدر، وكأن الحية أصبحت أداة فاعلة في يد القدر وإحداث الموت لأخيه. والموت في وعي الشاعر عامل قهري لا يستطيع الإنسان أن يفعل ضده أي شيء، فالموت أقوى من الرمي والتعاويذ والسحر. وهذه الحقيقة تجعل الشاعر/الإنسان مهزوماً أمام الدهر- الموت ومستسلماً لإرادته؛ لأن الفعل المناوئ، "العلم/العمل-السحر" لا يجدي نفعاً. ولكي يؤكد الشاعر هذه اليقينية ويقرّها فإننا نلاحظه يوظف الموتيف القصّي الذي يتسق مع تصوّره للموت والجو الرثائي الذي انوجد فيه.

ومن الموتيفات القصيّة التي يسردها الشاعر في هذا النص، صورة الوعل المسنّ الذي يعيش في مكان مُخصب لا يصل إليه أحد. ويقيم الوعل في هذا المكان وحيداً ناعماً بخضرة الأشجار والربيع منذ أن كان صغيراً. بيد أن هذه العزلة جعلت الوعل يحسّ الخوف ويستشعر مفاجآت الدهر من خلال رؤيته الغراب " يُرْوَع من صوت الغراب فينتحي...". ويقع الوعل أسيراً للدهر/الموت، عندما يراه صائد كان قد خرج كاسباً لأبيه، إذ يعجب الصائد بهذا الوعل السمين حيث حدثته نفسه بأن صيد هذا الوعل يضمن الحياة لوالده إلى أجل مسمى.

لو أن كريمي صيد هذا أعاشه إلى أن يغيب الناس بعض الكواكب

وفي نهاية القصّ، نرى الصائد يرمي الوعل بسهمه فيرده قتيلاً، ومن ثم يشرع باجتزازه وينادي أخاه لمساعدته.

وأما القصة الثانية، فهي قصة العقاب التي تجلب لفرخيها الطعام، وتكثر لهما من الصيد بصورة دائمة. وفي ذات يوم ترى هذه العقاب غزلاً فتعتزم اصطياده وتنقض عليه، ولكنّ القدر جعلها تصطدم بجبل فتموت تاركةً صغارها لليتم والوحدة والخوف.

إن هاتين القصتين، قصة الوعل وقصة العقاب، تندرجان في إطار النماذج الثقافية العليا التي كانت معروفة في الثقافة الشعبية الجاهلية، ومن ثم حوّرت في الشعر لترتبط بفن الرمز والخيال.

يدل هذان النموذجان دلالة واضحة على صورة الموت الإنساني وفناء الحياة، إذ يحاول الشاعر أن يبحث عن تفسيراتٍ منطقية تعلل له فلسفة الموت ولغز الفناء. وبالفعل، فإن صورة الوعل وصورة العقاب تعدان مثلاً بارزاً على محاولة الشاعر في جعل الموت شيئاً محسوساً وملموساً من خلال المشهد الحركي والطبيعي. وهكذا، فإن العين تغدو مرآة صافية ترصد قوة الدهر وكيفية تعقيداته وتفصيلاته " أعيني لا يبقى على الدهر فأبر...".

وكان الباحث قد أشار في هاته الدراسة إلى أن أسلوب القص الحيواني في الشعر الجاهلي تقنية رمزية قناعية تنسجم في مضمراتها الإشارية مع الشكل الذي يثيره الشاعر ويلمح إليه في النص الشعري.

وإذا ما تأملنا صورتَي الوعل والعقاب جيداً، في نص صخر الغي، فإننا نجد ههما تكونان قناعاً فاعلاً في الكشف عن فجيرة الإنسان بالفقد. وبالتالي، فإن التشكيل الفضائي الذي كونه الشاعر للصورتين يتضافر والمرثية البكائية التي أقامها الشاعر لأخيه في بداية النص.

ففي صورة الوعل، نجد الوعل يتحرك على مسرح الأحداث وكأنه إنسان يعيش على الأرض "بتيهورة...، تملأ بها طول الحياة ... تدلى عليه من بشام وأيكة..."، وكأنه أيضاً يحفظ في ذاكرته تاريخاً لوجوده على هذه الأرض منذ صغره "بها كان طفلاً ثم أسدر واستوى..."

إن الحياة الجميلة التي عاشها الوعل، منفرداً في الطبيعة هي إسقاط واع من قبل الشاعر لحياة الإنسان الذي يلذ بطيب الحياة وسعادة العيش، وهذا ما يمكن أن نلاحظه من خلال الصفات الإنسانية التي أضفاها الشاعر على الوعل "يبببب إذا ما آتس الليل مبيبب الكبير ذي الكساء المحارب مبيبب الكبير يشتكي شفيف عقوق من بنيه الأقارب".

ولكي يفهم الشاعر سر الموت-الدهر، وغموض اللامرئي، فإنه يصنع من عجينة اللغة الشعرية وأدواتها تشكيلاً يجعل بفعله اللامرئي مرئياً، إذ يتجسد الدهر/الموت في هيئة صائد يحمل معه سهام الموت للوعل المسن، وبذلك يتحول مشهد الحياة إلى مشهد للعناء والغياب الإنساني.

وأما صورة العقاب، فإنها قناع لجانب الشر في الإنسان. ذلك الإنسان الذي يقتله طمعه عندما يسعى إلى بناء حياته وحياة أبنائه على حساب الآخرين :

كأن قلوب الطير في جوف وكبرها ثوى القسب يلقى عند بعض المآدب

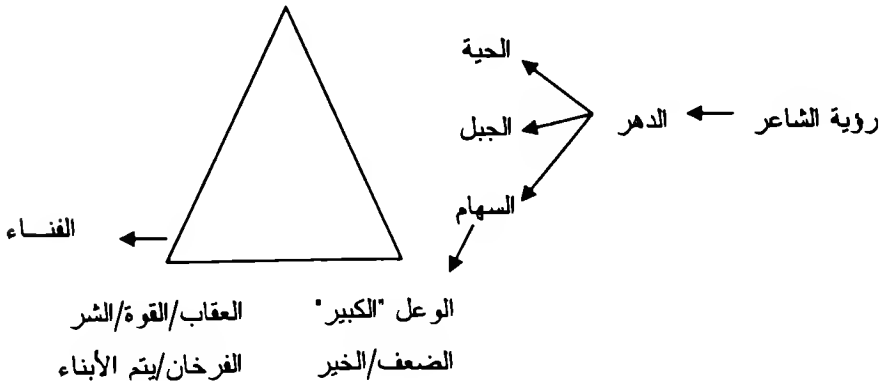
ويتجلى الدهر - الموت للعقاب في صورة الجبل الذي يكسر جناحها "القوة والفعل"، فتخر قتيلة مخلفة صغارها للوحدة والفراغ.

إن سلطة الدهر - الموت قادرة، كما في لغة الشاعر، على بث نفسها في موضوعات إنسانية بصورة وأدوات متنوعة. فالإنسان/الأخ تلسعه حية، والوعل يقتله سهم، والعقاب يرديه جبل. وإذا كان الموت قد أسلم الشاعر إلى الوحدة بغياب أخيه، فإن عالم الوحدة ينسحب، كما رأينا، على الوعل والعقاب حيث يتحول المفرد "الوعل" إلى موت، ويتحول "المجموع والعقاب والصغار، كذلك إلى غياب. فهذه الحقائق التي تبرزها شيفرات النص تشي بشمولية الموت وسلطة الدهر لكل شيء في الحياة : الخير /صورة الوعل والشر /صورة العقاب.

وهذه الأحداث التي يقصها الشاعر هي نتاج انفعالاته بموضوعة الدهر التي حاول أن يتصورها من خلال المرئي والمحسوس :

فذلك مما أحدث الدهر أنه له كل مطلوب حثيث وطالب

الإنسان/الأخ/اليتم : أبو عمرو



لقد اتصف الدهر في الشعرية العربية بصفة الخارق المعجز، الأمر الذي جعله نسقاً
تقافياً قاراً في نسيج الفكر العربي وتصوراته للغامض والمغيب.

وقد صرحت قرائح الشعراء بسلطة الدهر وقوته بطريقة توحى بضعف الإنسان وعجزه
أمام الدهر.

فهذا دريد بن الصمة يقول^(١):

أنا نائباتُ الزمانِ التي تذُلُّ العزيز وتُحيي الذليلَ

ويتول أبو الطمحان القيني^(٢):

وإني رأيت الدهرَ إنْ تَكَرَّلا يَنُم وإنْ أنتَ تَغْفُلْ تَلْقُهُ غَيْرَ غَافِلٍ^(٣)
إذا ما هو أَفْنَى بَرَزْخاً زَيْدَ مِثْلِهِ يُرَادُ عَلَى الْمَنَوَالِ كَالْتِطَاوِلِ^(٤)

ويقول الخنساء^(٥):

أرى الدهر يرمى ما تطيش سهامه وليس لمن قد غاله الدهر مرجعُ

(١) دريد بن الصمة، ديوان دريد بن الصمة، تحقيق: عمر عبدالرسول، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص ١٤١.

(٢) يحيى الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٢١٧-٢١٨.

(٣) إن تَكَرَّ: من الكرى وهو النعاس.

(٤) البرزخ: ما بين كل شيئين من حاجز، وأراد بالبرزخ هنا الجيل من الناس.

(٥) الخنساء، ديوان الخنساء، شرحه ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى الشيباني، تحقيق: أنور أبو سويلم، دار

عمار، عمان، ط١، ١٩٨٨، ص ٣١٨.

وها هو جريرُ يكرر النسقية الثقافية الجاهلية للدهر، فيقول في إحدى نقائضه متحدياً
الأخطل^(١):

أنا الدهرُ يُفني الموتَ والدهرُ خالدٌ فجنني بمثلِ الدهرِ شيئاً يطاولُ

وهذه التصورات الذهنية لسلطة الدهر كما بدت في ثقافة الشعراء تتحول إلى أنشودة
طقس رثائي كما سنلاحظ في عينية أبي ذؤيب الشهيرة.

يقول أبو ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه^(٢) :

أمن المنون وربها تتوجعُ والدهرُ ليسَ بمعتبٍ من يـجزعُ
قالت أميمةُ ما لجسمك شاحباً منذ ابتذلتَ ومثلُ مالِكٍ ينفـعُ
أَمْ مَا لَجَنَبِكَ لَا يُلَائمُ مَضْجَعاً إِلَّا أَقْضُ عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ
فاجبئها أنْ مَا لجسمي أثـمُ أودى بني من البلادِ وودعوا
ولقد أرى أن البكاء سفاهةٌ ولسوف يولعُ بالبُكـى من يفـجـعُ
سبقوا هـويً وأعنفوا لهواهم فتخرموا ولكلِّ جنبٍ مضـرعُ
فغـبـرتُ بعدهم بعيشٍ ناصبٍ وإخـالُ أنـي لـاحـقٌ مُسـتـتـبـعُ
ولقد حرصتُ بأن أدافع عنهم فإذا المنيةُ أقبلتْ لا تُدفعُ

(١) جرير، ديوان جرير، شرح : يوسف عيد، دار الجليل، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص ٦٠٢.

(٢) شرح أشعار الهذليين، ج ١، ص ص ٤-٤٠.

وإذا المنيّة أنشبت أظفارها ألفت كل تميمة لا تنفّع
فالعينُ بعدهم كأن حذاقها سملت بشوك فهي عورٌ تدمّع
حتى كأنني للحوادث مَرَوَةٌ بصفا المشرق كل يوم تُقَرّع
وتجلدي للشامتين، أريهم أني لريب الدهر لا أتعضّع
والنفسُ راغبةٌ إذا رغبتهما وإذا تُردُّ إلى قليلٍ تُقنّع

تصور عينية أبي ذؤيب الحس الإنساني بسلطة الدهر ورهبة الموت تصويراً صادقاً. وتمثل هذه العينية نموذجاً واضحاً لجدلية الصراع الإنساني مع الزمن، إذ إن القراءة العميقة لهذه العينية تكشف عن مدى تغلغل الدهر/الموت في الحياة الإنسانية.

إن حدث الموت وقهره للإنسان يُسلم الشاعر إلى حالة من الوحدة والمساءلة والهديان عندما يجرد من نفسه ذاتاً أخرى يحاورها حول آلام الدهر وأوجاعه.

وإذا كان الشاعر يحزن لفقد بنيهِ، ويألم لما أتى به الموت من فجائع ومصائب، فإن الشاعر يدرك بحسه ثبات وظيفة صورة الدهر وصورته السالبة "والدَّهْرُ ليسَ بمُعْتَبٍ من يجزَعُ". وتكمن فاعلية الدهر-الموت في رؤية الشاعر الجاهلي بأنها تسلب الإنسان قيمة

الحياة وتمرّز -صورة الفقد-، وتفرض طقسية العويل والرتاء في عالم الحياة، وهذا ما يبدو على منظر الشاعر بعد أن مات بنوه. فهو، كما يظهر، شاحب الجسم على الرغم من كثرة ماله، ولا يغمض له جفن بسبب ذرف الدموع على موت بنيهِ. فالشاعر، والحال هذه، لا يسمع لصوت الأمومة/العاذلة، بل تصدح عقيرته بفداحة مأساته مع الزمن، فكيف يمكن له أن يحسّ اللذة والسعادة بعد أن سلب زهرة الحياة وزينتها، وكيف له أن يجد راحة بعد أن ذهب جهده في إعداد بنيهِ سدى ؟!

إن هاته اللغة الحزينة المنفعلة في صوت النص الشعري ما هي إلا نقلٌ أمينٌ لصورة انهزام الذات الإنسانية أمام سلطة الموت :

ولقد حَرَصْتُ بأن أدافعَ عنهم فإذا المنيةُ أقبلتْ لا تُدْفَعُ
وإذا المنيةُ أنشبت أظفارها ألفت كل تميميةٍ لا تنفَعُ

ويتخذ الشاعر من موضوعة الدهر لازمة تكرارية في مشاهد متنوعة من تقانات القص كي يصور شمولية الموت، ولكي يجعله شيئاً مدركاً محسوساً وذلك من خلال صورة حمار الوحش والثور والإنسان البطل.

ينزل في قصة صراع الحمار الوحشي مع الدهر^(١):

والدهر لا يبقى على حدثائه جون السراة له جدايد أربع
صخب الشوارب لا يزال كائنه عبد لآل أبي ربيعة مستبع
أكل الجميم وطاوعته سمحج مثل القنابة وأزعلته الأمرع
بقرار قيعان سقاها وابلل واه فأنجم برهنة لا يقلع
قلبث حيناً يعتلجن بروضه فيجد حيناً في العلاج ويشفع
حتى إذا جرت مياه رزونه وبأي حين ملاوة تتقطّع^(٢)
ذكر الورود بها وشاقى أنره شوما وأقبل حينه يتنبّع
فافتنهن من السواء وماؤه بثر وعائده طريق مهيع
فكأنها بالجزع بين ثبايع وألات ذي العرجاء نهب مجع
وكأنهن ربابة وكائنه يسر يفيض على القداح ويضدع^(٣)
وكأنما هو مدوس متقلب بالكف إلا أنه هو أضلع
فورذن والعيوق مقعد رابيء الـ ضرباء فوق النجم لا يتلّع
فشرعن في حجرات عذب بارد حصب البطاح تغيب فيه الأكرع
فشرين ثم سيعن حساً دونه شرف الحجاب وريب قرع يقرع
ونميمة من قانص متلببب في كفه جشء أجش وأقطّع^(٤)

(١) شرح اشعار الهذليين، ص ١١-٢٥.

(٢) الرزون : الموضع الغليظ يمسك الماء، فيه طمانينة.

(٣) الربابة : الجماعة من القداح. البسر : صاحب الميسر.

(٤) الجشء : قضيب خفيف.

فَبِكْرْتُهُ فَنَفَرْنَا وَامْتَرَسَتْ بِهِ غَوْجَاءُ هَادِيَةً وَهَادٍ جُرْشُوعُ
 فَرَمَى فَأَنْفَذَ مِنْ نُحُوصٍ عَائِطٍ سَهْمًا فَخَرَّ وَرِيشُهُ مَتَصِّمُوعُ
 فَبَدَّلَهُ أَقْرَابُ هَذَا رَائِغًا عَجَلًا فَعَيْتَ فِي الْكِثَائَةِ يُرْجِعُ
 فَرَمَى فَأَلْحَقَ صَاعِدِيًّا وَمُطَحَّرًا بِالْكَشْحِ فَاشْتَمَلَتْ عَلَيْهِ الْأَضْلُعُ^(١)
 فَأَبْذَنُ حُتُوفَهُنَّ فَهَارِبُ بِذُمَائِهِ أَوْ بَارِكُ مُتَجَنِّجُوعُ
 يَغْتَرْنَ فِي عَلَقِ النَّجِيعِ كَأَنَّمَا كُسَيْتَ بُرُودَ بَنِي تَزِيدَ الْأَذْرُعُ

ترمز قصة الحمام الوحشي في عينية أبي ذؤيب إلى رحلة الشقاء الإنساني في الحياة، إذ يقود هذا الحمام أتنه/أسرته إلى ربيع الطبيعة وخيراتها. ورحلة الحمام مع أتنه هي في حد ذاتها رحلة البحث عن ماء الحياة وسر الخلود. بيد أن إحساس الحمام بالشؤم والخطر دفعه إلى البحث عن مكان آخر لماء الحياة، وبهذا تتجدد صورة المشقة الإنسانية وفرص البحث عن ديمومة الحياة.

ويمضي الشاعر قدماً في توصيف قوة الحمام الوحشي وسيطرته على الأتن، إذ يجتاز بهن وعورة الصحراء ومصاعبها إلى أن يصل بالأتن إلى ماء عذب بارد :

فَشَرَعْنَ فِي حَجَرَاتٍ عَذْبٍ بَارِدٍ حَصْبِ الْبِطَاحِ تَغْيِبُ فِيهِ الْأَكْرُعُ

ولكن السعادة التي ألقاها الحمام وأتنه في الحصول على مادة الحياة لم تدم طويلاً، إذ سرعان ما يتلاشى الأمل الذي يتمظهر في صورة صائد حوّل الحياة إلى موت، والسعادة إلى شؤم ولون الماء/الحياة - الصفاء إلى لون دم يدل على انعدام الحياة وسلبية المصير.

يقول أبو ذؤيب في صورة الثور^(١) :

والدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ شَبَبُ أَفْرَتِهِ الْكَلَابُ مُرَوُّعُ^(٢)
شَعَفَ الْكَلَابُ الضَّارِيَاتُ فَوَادَهُ فَإِذَا يَرَى الصَّبْحَ الْمَدْقُ يَفْزَعُ
وَيَعْوُدُ بِالْأَرطَى إِذَا مَا شَفُّهُ قَطَرُ وَرَاحَتِهِ بَلِيلُ زَعَزَعُ
يَرْمِي بَعِينِيهِ الْغُيُوبَ وَطَرْفُهُ مُغْضٍ يَصْدَقُ طَرْفُهُ مَا يَسْمَعُ
فَقْدَا يُشَرِّقُ مَثْنُهُ فَبَدَا لَهُ أَوَّلَى سَوَابِقَهَا قَرِيباً تُـوَوِّعُ
فَانْصَاعَ مِنْ فَزَعٍ وَسَدُّ فُرُوجَهُ غُبْرُ ضَوَارٍ وَافِيَانِ وَأَجْدَعُ
فَنَحَالَهَا بِمُذْلَقَيْنِ كَأَنَّمَا بِهِمَا مِنَ النَّضْحِ الْمَجْدَحِ أَيْدَعُ
يَنْهَسُهُ وَيَذْوِدُهُنَّ وَيَحْتَمِي عِبْلُ الشَّوَى بِالطَّرْتَيْنِ مُوَلَّعُ^(٣)
حَتَّى إِذَا ارْتَدَّتْ وَأَقْصَدَ عَصْبُهُ مِنْهَا وَقَامَ شَرِيدُهَا يَتَضَوُّعُ
فَكَأَنَّ سَفُودَيْنِ لَّا يُقْتَرَا عَجَلًا لَهُ بِشَوَاءٍ شَرِبَ يُنْزَعُ
فَدَنَا لَهُ رَبُّ الْكَلَابِ بِكَفِّهِ بَيْضُ رِهَابٍ رِيْشُهُنَّ مَقَزَعُ
فَرَمَى لِيُنْقِذَ فَرْهَا فَهَوَى لَهُ سَهْمٌ فَأَنْفَذَ طَرْتِيهِ الْيَنْزَعُ
فَكَبَا كَمَا يَكْبُو فَنِيْقُ تَارِزُ بِالْخَبْتِ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ^(٤)

(١) شرح اشعار الهذليين، ص ٢٦-٣٢.

(٢) الشبيب : الثور الممن.

(٣) الشوى: القوائم. والطرتان : خطتان في جنبه تفصلان بين الجنب والبطن.

(٤) الفنيق: الفحل من الإبل. والتارز: الميت الذي قد ببس. والخبث : المكان المستوي.

تُبرز هذه الأبيات حجم المعاناة التي يواجهها الثور أمام الدهر، إذ يبدو الثور خائفاً مذعوراً عندما يتذكر الكلاب الضارية. وتنقسم معاناة الثور من سلطة الدهر إلى قسمين: الأول، عندما يتخذ الثور من الأرطاة تمويزة يتحصن بها من أذى المطر وقوة الريح ليلاً. والثاني، عندما تشرق الشمس ويحدث الصراع بينه وبين الكلاب في معركة حاسمة حيث ينتصر الثور، أولاً، على الكلاب ويهزمها، ولكن فرحة النصر لا تكتمل حيث يرمي رب الكلاب الثور بسهم طائش يرديه قتيلاً فيتحول النصر إلى هزيمة والنجاة إلى موت.

وأما نموذج البطولة الإنسانية الذي يصور مأساة الفقد بفعل الدهر فيظهر جلياً في قول

أبي ذؤيب^(١):

والدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ	مُسْتَشْعِرُ خَلْقِ الْحَدِيدِ مَقْتُلُ ^(٢)
حَمَيْتْ عَلَيْهِ الدَّرْعُ حَتَّى وَجْهَهُ	مِنْ حَرِّهَا يَوْمَ الْكَرْيَةِ أَسْفَعُ
تَعْدُو بِهِ خَوْصَاءُ يَفْصِمُ جَرِيَهَا	خَلَقَ الرَّحَالَةَ فَهِيَ رِخْوُ تَمَزَعُ ^(٣)
قَصَرَ الصُّبُوحُ لَهَا فَشَرَجَ لَحْمَهَا	بِالنَّيِّ فَهِيَ تَتَوَخَّ فِيهَا الْإِصْبَعُ ^(٤)
تَأْبَى بِدِرَّتِهَا إِذَا مَا اسْتُكْرِهَتْ	إِلَّا الْحَمِيمَ فَإِنَّهُ يَتَبَضَّعُ ^(٥)
مُتَغَلَّقُ أَنْسَاؤُهَا عَنْ قَائِلِي	كَالْقُرْطِ صَاوٍ غُبْرُهُ لَا يُرْضَعُ ^(٦)

بَيْنَا ثَعَانِقَهُ الْكَمَاءَ وَرَوَّغِهِ يَوْمَا أُتِّيحَ لَهُ جَرِيءٌ سَلْفَعُ^(١)
يَمْدُو بِهِ نَهْشُ الْمُشَاشِ كَأَنَّهُ صَدَعُ سَلِيمٍ رَجَعُهُ لَا يَظْلَعُ^(٢)
فَتَنَازَلَا وَتَوَافَقَتْ خِيَلُهُمَا وَكَلَاهُمَا بَطَلُ اللَّقَاءِ مُخْدَعُ^(٣)
وَكَلَاهُمَا مُتَوَشِّجٌ ذَا رَوْثَقٍ عَضْبًا إِذَا مَسَّ الْكَرْيَمَةَ يَقْطَعُ^(٤)
وَكَلَاهُمَا فِي كَفِّهِ يَزْنِيئُهُ فِيهَا سَنَانٌ كَالْمَنَارَةِ أَصْلَعُ^(٥)
وَعَلَيْهِمَا مَا ذِيَّتَانِ قَضَاهُمَا دَاوُدُ أَوْ صَنَعُ السَّوَابِغِ تَبْعُ^(٦)
فَتَخَالَسَا نَفْسَيْهِمَا بِنَوَافِذِ كَنُوفِذِ الْعُيُوطِ الَّتِي لَا تُرْفَعُ^(٦)
وَكَلَاهُمَا قَدْ عَاشَ عَيْشَةً مَاجِدٍ وَجَنَى الْعَلَاءِ لَوْ أَنَّ شَيْئًا يَنْفَعُ

تطرح هذه الوحدة النصية قضية الغناء الإنساني أمام تصاريف القدر-الدهر، عبر توظيف جدلية الصراع الإنساني-الإنساني. والنموذجان الإنسانيان في هذه الوحدة هما بطلان قويان يمتازان بالعظمة والمجد، أي أن كل واحد منهما يمتلك رتبة سامية في المكانة ينبغي أن يحافظ عليها. ويقع هذا البطلان، كما في منطوق الأبيات، فريسة لخديعة الدهر عند يتنازلان ويتعاركان، حيث أعد كل واحد منهما للآخر أدوات قتالية تعينه على تأسيس مجده وحياته بقتل الآخر وموته.

(١) السلفع: الجريء الواسع المصدر.

(٢) نهش المشاش: خفيف اليبدين. صدع سليم: قد سلم غير مرة.

(٣) الروثق هنا السيف. والعضب: القاطع.

(٤) الزنيئة: الأسنة.

(٥) الماذئة: الترع.

(٦) العبط: شق الجلد الصحيح.

وتأتي النهاية المأساوية لهذين البطلين بأن يقتل كل منهما الآخر "فتخالسا نفسيهما بنوافذ"، وبالتالي تمنحي قيمة المجد والرغبة بتحقيقها بموت الإنسان /البطل. إن عينية أبي ذؤيب تعد بحق مريثة للوجود الإنساني الزائل أمام جبروت الدهر/الموت، وهي تسجيل فعلي لانفعالات الإنسان بهذه القضية - رؤية الإنسان للموت التي ترسم حدود النهايات لآمال الإنسان وطموحاته وأفعاله.

لقد شكل الدهر/الموت فاتحة نصية فرضت حضورها في التشكيل الصوري لبنى الوحدات النصية التي كونت معمارية النص، وهذا الحضور يجعل من البنى الصغرى بنية كبرى كلية متضافرة في معانيها وصورها وأنساقها. وهكذا فإن أسلوب التضاد عند الهذليين "يمثل بنية متكاملة تحمل هم الوجود الهذلي، فكأن الشاعر الهذلي حمل هذه البنى آلامه النفسية والفكرية، حتى غدت البنى الضدية انعكاساً لما خفي من مشاعر وأحاسيس، وهذا الانعكاس يتطلب تداخل المستويات لبناء نسيج متكامل يحمل رؤية هذلية خالصة"^(١).

إن قراءة التشكيلات التي جلتها لغة النص الشعري - تشي بسيطرة ضمير الغياب على هذا النص بأكمله منذ البداية. ولا بد من الإشارة إلى أن هذا الغياب فيه تحييد وتهميش للغة الحضور/الحياة، كما أن الغياب يتسق ومضمون الفناء الإنساني أمام قوة الدهر/الموت. وتتلخص قوة الدهر في ثقافة الشاعر الجاهلي بأنه قادر على استيلاد أحداث الصراع ونسج حبكتها ومن ثم التحكم بنهايات هذه الأحداث. فالإنسان، كما تفصح قراءة الوحدات النصية يجعل العمل أداة لتحقيق الأمل "أبو ذؤيب أعد أبناءه للحياة، والحمار الوحشي يبحث عن ماء الحياة، والثور يتقي بالأرطاة حرصاً على الحياة، والبطلان يبحثان عن

(١) محمد الخلايلة، بنائبة اللغة الشعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٤، ص ٩٧.

الحياة وديمومة المجد". ولكن هذه الأفعال الإنسانية لا تكتسب سمة البقاء لوجود الأدوات القهريّة التي تعمل على تغييبها "الدهر/الموت، والصائد/السهام، والكلاب/الكلاب والسهام، والرماح/صورة البطلين"، على الرغم من تعمد الإنسان والقناع الإنساني لاتخاذ وسائل الحماية من قوة الغيب :

صورة (١)

ولقد حَرَضْتُ بَأَن أَدَافِعَ عَنْهُمْ فَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لَا تُدْفَعُ

صورة (٢)

وَكَاَنَّهُمْ رَبَابَةٌ وَكَأَنَّـهُ يَسْرُ يَفِيضُ عَلَى الْقِدَاحِ وَيَصْدَعُ

صورة (٣)

ويعود بالأرطى إذا ما شَفِه قَطَرُ وَرَاحَتِهِ بَلِيلُ زَعْرُ

صورة (٤)

وعليهما ما ذِيَّتَانِ قِضَاهُمَا دَاوُودُ أَوْ صَنَعُ السُّوَابِغِ تُبْعُ

ويمكننا القول بعد الذي تقدم بأن عينية أبي ذؤيب تناقض قضية مركزية الدهر في حياة الإنسان منذ ولادته وحتى مماته "والدهر لا يبقى على حدثانه...". وهذا يعني أن كل وحدة نصية تصف مرحلة معينة من مراحل عمر الإنسان وفقاً للخطاطة التالية :

٣-١ عوالم الليل/معالم الضياء:

من الموضوعات التي تتضح فيها جدليات الصراع الإنساني مع الزمن موضوعة الليل. فقد كان الليل يشكل في الخيال الثقافي الجاهلي سراً غامضاً وقوة رهيبة تبعث القلق والحيرة عند الإنسان الجاهلي.

وتحاول هذه الدراسة أن تكشف عن دلالات الأنساق الثقافية لموضوعة الليل، وتجليات هذه الدلالات في نماذج من الشعر الجاهلي بوصفها أنساقاً ضاربة الجذور في ثقافة الشاعر الجاهلي، يمكنها أن تكشف عن النسق الرؤيوي المضاد لها.

بقول امرؤ القيس^(١):

وليل كَمْوَجِ البحرِ أرخى سُدولَه	عليّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي
فقلتُ له لِمَا تَمَطَّى بصلْبِه	وأرْدَفَ أعجازاً وناءً بكلّـل
ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلي	بصبحٍ وما الإصباحُ منك بأمثـل
فيألكَ من لَيْلٍ كأنْ نجومَه	بكلِّ مُغارٍ الفتلِ شُدَّتْ بيذُبـل
كَأَنَّ الثُّريا علقت في مَصابِـها	بأمراسِ كُتّانٍ إلى صُـمِّ جنـدَل

يتحول الليل عند امرئ القيس إلى ليلٍ نفسي ذاتي مليء بالهموم والآلام. فالليلُ يشكل ابتلاءً ومحنة للشاعر، وكأنه أثباج موج متلاطمة تسبب له الخوف والعناء. ونلاحظ الشاعر يعمد إلى أنسنة الليل لعله يجد صوتاً متجاوباً مع رغبته في الخلاص من إसार

الزمن، بيد أن طلب الشاعر أو تمنيه بالجلء الليلي ينم على حلم بزوال عالم الظلام وظهور عالم الضياء، على الرغم من أن الصباح غدا في حياة الشاعر زمناً مشابهاً لزمناه الليلي. ويتخذ الشاعر من الصوت الإنساني "فقلت له ... ألا أيها الليل الطويل" آلية لمحو سكونية الليل وظلامه المخيف، وهو ينشد النور على استحالاته "... كأن نجومه ... شدت، كأن الثريا علقت..."; لأن عالمه خال من السعادة الروحية، ولأن عالمه كذلك محاط بسورة الحيرة واللامعرفة حيث نسبت الشدة وفعل التلعيق "شدت وعلقت" إلى شيء غيبي مجهول.

يتسم عالم امرئ القيس الليلي بالطول "ألا أيها الليل الطويل: ولا غرابة في ذلك، إذ إن تجربة الشاعر في الحياة ليست موزعة على زمن عادي فيزيائي، وإنما هي تجربة ممتدة مليئة بالمشاق والصعاب، ولأن الشاعر بدا منفعلاً في معلقته بالأحداث التي عكست طبيعة حياته، فإن الزمن لديه يغدو زمناً نفسياً انفعالياً بسبب قسوة الحياة وقسوة الزمن أيضاً.

لقد بات واضحاً لمتلقي النص الشعري الجاهلي أن هذا النص يمتلك خصوصية الشراء الدلالي على صعيد المفردة أو الموضوع. "فالليل في معلقة امرئ القيس، مثلاً، قد لا يكون الليل نفسه دلاليًا في قصيدة أخرى لامرئ القيس أو لغيره من الشعراء"^(١).

وهذا ما فهمه من دلالة الليل في قول النابغة الذبياني^(٢):

كليني لهم يا أميمة ناصبٍ وليل أقاسيه بطيئ الكواكب

(١) يوسف عليمت، شعرية المفاتيح في القصيدة الجاهلية، مجلة جذور التراث، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد العاشر، سبتمبر ٢٠٠٢، ص ٢٠٥.

(٢) ديوان النابغة الذبياني، ص ص ٤٠-٤١.

نطاولُ حتّى قلتُ ليس بمنقَضٍ وليسَ الذي يرعى النجوم بآيبِ
 وصورِ أراحَ الليلُ عازِبَ هُمِّهِ تضاعفَ فيه الحزنُ من كلِّ جانبِ
 عليّ لعمرو نعمةٌ بعد نعمةٍ لوالدهِ لئسْتُ بذاتِ عقاربِ

إن الليل في أبيات النابغة هذه رمز إلى عالم السلطة السياسية القاسي الذي طالما اكتوى الشاعر بناره. وإذا كان امرؤ القيس قد ضج بالصراخ من هول عالمه الليلي، فإننا نلاحظ النابغة لا يستسلم لعالم الليل /السلطة، وإنما ينخرط فيه بفعل قوة الحب/المحبوبة : الحياة "كليني لهم يا أميمة ناصب...".؛ لكي يصف قسوته وتطاول السلطة عليه. وعالم السلطة السياسية في رؤية النابغة عالم سلبي سوداوي تنعدم فيه جذوة النور والحياة، "وليس الذي يرعى النجوم بآيب"، كما أنه عالم مسبب للحزن والهم نتيجة تعاديه وتطاوله.

ويلفت انتباه المتلقي في هذه الأبيات كلمة "ناصب"، وكلمة "أقاسيه"، إذ إن لفظة "ناصب" ترتبط بفكرة العمل الذي يجهد فكر الشاعر ويشحذ "همته : الهم"، لمواجهة السلطة التي أصبح التعامل معها صعباً "وليل أقاسيه". وبهذا تصبح دلالة الليل عند النابغة مقترنة بتصوره لتسلط السلطة السياسية وجبروت حضورها الزمني كما في اعتذاره إلى النابغة الذبياني حيث يقول :

فإن كنتُ لا ذو الضغنِ عني مكذبُ ولا خَلْفي على البراءةِ نافِعُ
 ولا أنا مأمونٌ بشيءٍ؛ أقولُ وأنتِ بأمرٍ لا محالةٍ واقِعُ
 فأئسُّ كالليل الذي هو مُدركي وإنْ خلتُ أن المنتأى عنك واسعُ

وقد يتحول الكرم عند الشاعر الجاهلي إلى قيمة ثقافية عليا يتحدّى بفعلها إيقاع الزمن الليلي وشدة وطأته، وينقذ عبر هذه النسقية حياة الإنسان من الموت.

يقول صاحب المحلل المنشرة^(١):

وَمُسْتَنْبِحٌ بَعْدَ الْهَدْوِ دَعْوَتْهُ	وقدحان من نجم الشتاء خُفُوقُ ^(٢)
يُعَالِجُ عِزْنِيئاً مِنَ اللَّيْلِ بَارِداً	تُلْفُ رِيَّاحُ ثَوْبِهِ وَبُـرُوقُ ^(٣)
تَأَلَّقُ فِي عَيْنٍ مِنَ الْمِزْنِ وَادِقٍ	لَهُ هَيْدَبُ دَانِي السُّحَابِ دَفُوقُ ^(٤)
أَضْفَتُ فَلَمْ أَفْجِشْ عَلَيْهِ وَلَمْ أَقْلُ	لَأَحْرِمَهُ: إِنَّ الْمَكَانَ مَضِيْقُ
فَقُلْتُ لَهُ: أَهْلاً وَسَهْلاً وَمَرْحَباً	فَهَذَا صَبُوحُ رَاهِنُ وَصَدِيقُ ^(٥)
وَقُمْتُ إِلَى الْبَرْكِ الْهَوَاجِدِ فَاتَّقَتْ	مُقَاحِيدُ كُومٍ كَالْمَجَادِلِ رُوقُ ^(٦)
بَادِمْاءَ مِرْبَاعِ الثَّنَاجِ كَأَنَّهَا	إِذَا عَرَضْتَ دُونَ الْعِشَارِ فَنِيقُ
بِضْرِيَّةٍ سَاقٍ أَوْ يَنْجَلَاءَ ثَرَّةٍ	لَهَا مِنْ أَمَامِ الْمَنْكَبَيْنِ فَتِيْقُ
وَقَامَ إِلَيْهَا الْجَازِزَانِ فَأَوْفَدَا	يُطِيرَانِ عَنْهَا الْجِلْدَ وَهَيَّ تَفُوقُ ^(٧)

(١) المفضليات، ص ص ١٢٦-١٢٧.

(٢) المستنبح: الرجل يضل الطريق ليلاً فينبح لتجيبة الكلاب إن كانت قريباً منه، فإذا أجابته تبع أصواتها، فأتى الحي فاستضافهم.

(٣) العرنين: الأنف، والمراد به هنا أول الليل.

(٤) الودق: الداني من الأرض.

(٥) الصبوح: الشرب بالغداة. الراهن: الدائم الثابت.

(٦) البرك: إبل الحي. الهواجد: النيا. المقاحيد: الإبل العظام الأسنة. المجادل: القصور. الروق: الخيار.

(٧) تفوق: تجود بنفسها.

فَجُرْ إلينا ضَرْعُهَا وسنأْمُهَا وَأزْهَرُ يحبو للقيام عتيق^(١)
 بغير جلا بالسيف عنه غشَاءُهُ أخُ بإخاءِ الصالحين رفسيق^(٢)
 نبات لنا منها وللضيف مَوْهِنًا شواءُ سمينُ زاهِقُ وغُبُوق^(٣)
 وباتَ لَهُ دُونَ الصُّبَا وَهِيَ قَرَّةُ لحافٌ ومصقولُ الكساءِ رقيقُ
 وكلُّ كريمٍ يَتَّقِي الدِّمَّ بِالْقَرَى وللخيرِ بين الصالحينَ طريقُ
 نَعْمُرُكَ ما ضاقت بلادُ بأهلها ولكنْ أخلاقُ الرِّجَالِ تضيقُ
 نَعْتَنِي عُروُقُ مِنْ زُرَّارَةِ للعلَى ومن فَدَكِي^(٤) والأشدُّ عُروُوقُ
 مكارمُ يجعلُنَ الفتى في أرومةِ يَفَاعُ، وبعضُ الوالدينَ دَقِيق^(٥)

تصور هذه الأبيات موقفاً نبيلاً للشاعر الجاهلي وهو يتخذ من الكرم فعلاً ثقافياً يواجه به قوة الزمن/الليل. ونرى الشاعر يوظف الحكي الشعري لكي يسجل في ذاكرة الشعر أسطورة الكرم التي تشكل في المخيال العربي نسقاً فاعلاً ينتصر به الشاعر/الإنسان على جبروت الزمن.

تتألف قصة الكرم في هذه الأبيات من ثلاثة أقطاب محورية، تمكننا في حقيقة الأمر من تفكيك هذا النسق وكيفية تجذره في البنية الثقافية الجاهلية. وهذه الأقطاب هي :

أ- المستنبح، وهو رمز للإنسان الذي يقع فريسة للزمن الليلي، إذ يتيه هذا الإنسان في الصحراء بسبب شدة الظلام، ولا يتمكن من الخروج من رهبة الزمن إلا بالصراخ الذي

(١) الأزهر : الأبيض، يعني ولدها.

(٢) موهناً: بعد وقت من الليل، قريب من نصفه. الزاهق: الذي ليس به سمنه سمن. الغبوق: شراب العشي.

(٣) اليفاع : المرتفع.

يجسد حقيقة الرعب الإنساني، ومن ثم حلم الإنسان في مجيء المنقذ المخلص. وبهذا تتموضع كلمة "ومستنبج"، في هذا النص وفي غيره من النصوص الشعرية الجاهلية، لتكون إشارة مفتوحة ودالة على معاناة الإنسان الجاهلي من سلطة الزمن.

ب- الزمن الليلي، وهو زمن قاهر في خصوصيته وطبيعته تشكيله فهو زمن دامس الظلام وشديد البرد، وهاتان الصفتان تمثلان أداة قهرية ضاغطة على الإنسان/المستنبج فلا يستطيع أن يكبحها أو يقاوم قوتها:

يُعَالِجُ عَرْنِينًا مِنَ اللَّيْلِ بَارِدًا تَلْفُ رِيَّاحُ ثَوْبِهِ وَبُـرُورُهُ

ج- الشاعر، عمرو بن الأهتم وهو نموذج مثالي للإنسان الكريم الذي يبذل ماله، ويضحى بنفسه من أجل سلامة ضيفه. وقد قدم الشاعر صورته النمذجة بإسهاب لكي يثبت جدارته في المحافظة على صورة الحياة. وقد تجلى نسق الكرم عند الشاعر في هذا النص من خلال ثقافة القتل/طقس التضحية والدم، إذ يتخير الشاعر أنفـس إبله وأكرمها ليقدمها قرى لضيفه. وتبدو هذه الشعيرة الطقسية التي تركز على فيوضة الدم واضحة في قوله :

بَضْرِيَّةٌ سَاقٍ أَوْ بَسْجَلَاءَ ثَرَّةٌ لَهَا مِنْ أَمَامِ الْمَنَكَبَيْنِ فَتِيْقُ

* انظر صورة المستبج أيضاً عند عوف بن الأحوص في المفضليات، ص ص ١٧٦-١٧٧، حيث يقول :

ومستبج يخشى القواء ودونه	من الليل بابا ظلمة وستورها
رفعت له ناري فلما اهتدى بها	زجرت كلابي أن يهر عفورها

فالشاعر، إذن، يواجه الموت أو القتل الذي يحمله الزمن الليلي بثقافة القتل/الدم "نحر الإبل"، فيكون الموت الثاني سبباً في بعث الحياة وتجاوز شبح الموت الإنساني:

فَبَاتَ لَنَا مِنْهَا وَلِلضَّيْفِ مَوْهِنَا شِوَاءُ سَمِينٍ زَاهِقٍ وَغَبُوقُ
وَبَاتَ لَهُ دُونَ الصُّبَا وَهِيَ قَرَّةٌ لِحَافٍ وَمَصْقُولُ الْكَسَاءِ رَقِيقُ

إن هذا التأويل الدقيق لنسق الكرم في ثقافة الإنسان الجاهلي يؤكد قيمة الفعل الإنساني، وثبات هذا الفعل بوصفه سلوكاً إيجابياً تفرضه تحديات الزمكان. ولذلك، فإن هذه المقولة تدحض بجلاء ما ذهب إليه الغدامي عندما قال: "وإذا ما جرى تغيير في مدلول الكرم كفعل وكتصور فإن هذا التغير سيؤثر سلباً على كل ما يتعلق بعلاقة الذات مع الآخر، وعلى المعنى الإنساني في العلاقات البشرية، وهذا ما حدث فعلاً، مُذحِلُ البديل الشعري بنسق الرغبة والرغبة، وصار الكرم الفحولي الشعري كقيمة سالبة، يتولد عنها كائن ثقافي غير إنساني وغير تسامحي، مصطبغ بالصبغة النسقية، وموهل لأن يصبغ الخطاب الثقافي كله بهذه الصبغة، وهذا ما حدث فعلاً^(١).

لا يمكن للشاعر أن يجعل من فعل الكرم أداة جمالية لتعريف القبحي وإضماره. فالدلالة الأكيدة التي تتضمنها موضوعة الكرم تؤكد دائماً إنسانية الإنسان. وعندما يفخر الشاعر/الإنسان بفعل الكرم فإنه لا يتخذ منه غاية ذاتية لشخصنة الذات وشعرنتها، وجعلها ذاتاً فحولية لا تعباً بالحال العائلية الخاصة التي تمثلها المرأة/الزوجة كما يذهب الغدامي^(٢).

(١) النقد الثقافي، ص ١٥٣.

(٢) انظر : النقد الثقافي، ص ص ١٥٠-١٥١.

فالشاعر الجاهلي عندما يتعلق بفلسفة الكرم، فإنه يستحضر النتيجة المترتبة على حضور النقيض/البخل من حيث هو علامة دالة على الإفناء الممكن للإنسان. كما يدرك الشاعر أيضاً في ضوء المتوقع والممكن أن ينقلب به الزمن فيتحول إلى صورة المستنبح التي وصفها لنا في الأبيات السابقة. وهذا ما يتوقعه عمرو بن الأهتم فعلاً عندما يقول^(١) :

ذريني فإنَّ البخلَ يا أمَّ هيئِمْ	لصالح أخلاقِ الرجالِ سَـرُوقُ
ذريني وخطِّي في هواي فإنَّني	على الحَسَبِ الزاكي الرفيع شَفِيقُ
وإني كريمُ ذو عيالٍ تَهْمُـنِي	نوائِبُ يغشى رُزُّها وحَقُوقُ

الباب الثاني

من كزية الضد في

البناء الفني

الفصل الأول

التأثيرات الضدية

١- الثانيات الضدية: تأصيل المصطلح والمفهوم:

تضعنا قراءة درس البلاغي العربي القديم أمام مصطلحات تتواشج ومفهوم الثانيات الضدية كما ترد في الدراسات البنيوية. ومن هذه المصطلحات : الطباق، والتكافؤ، والتضاد.

وقد عرّف أبو هلال العسكري الطباق بقوله : "قد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد ... والليل والنهار والحر والبرد..."^(١).

وأما التكافؤ فهو المصطلح الذي استأثر به قدامة دون غيره من النقاد القدماء، وقد أدرجه تحت نعوت المعاني عندما قال : "ومن نعوت المعاني التكافؤ، وهو أن يصف الشاعر شيئاً، أو يذمه ويتكلم فيه، أي معنى كان، فيتأتي بمعنيين متكافئين، والذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضع أي متقابلين إما من جهة المصادرة أو السلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل، مثل قول أبي الشعب العبسي :

حلو الشمائل وهو مرّ بأسـلـل يحمي الذمار صبيحة الأرهـان

فقوله : "مرّ وحلو" تكافؤ^(٢):

(١) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، حققه وضبط نصه: مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ٣٣٩.

(٢) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ص ص ١٤٧-١٤٨.

وقد تحدّث العلوي في الطراز عن هذه المصطلحات الثلاثة في سياق كلامه على التطبيق قائلاً: "ويقال له التضاد، والتكافؤ، والطباق وهو أن يؤتى بالشيء وبضده في الكلام كقوله تعالى ﴿فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً﴾، واعلم أن هذا النوع من البديع متفق على صحة معناه وعلى تسميته بالتضاد والتكافؤ، وإنما وقع الخلاف في تسميته بالطباق والمطابقة والتطبيق، فأكثر علماء البيان على تلقيبه بما ذكرناه إلا قدامة الكاتب فإنه قال : لقب المطابقة يليق بالتجنيس؛ لأنها مأخوذة من مطابقة الفرس والبعير لوضع رجله مكان يده عند السير، وليس هذا منه، وزعموا أنه يسمى طباقاً من غير اشتقاق. والأجود تلقيبه بالمقابلة؛ لأن الضدين يتقابلان كالسواد والبياض، وغير ذلك من الأضداد من غير حاجة إلى تلقيبه بالطباق والمطابقة..."^(١).

وعلى الرغم من هذا التعدد المصطلحي عند نقادنا القدماء، فإنهم، برمتهم، لا يخرجون عن المعنى الأساس الذي وضع من أجله المصطلح. فالطباق يرد عندهم جميعاً بمعنًى واحد، ويشابهه في المعنى التكافؤ والمطابق^(٢)، والتطبيق^(٣).

(١) يحيى بن حمزة العلوي، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج ٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠، ص ٣٧٧.

(٢) ورد هذا المصطلح عند ثعلب في قواعد الشعر، وقد سماه في موضع آخر من الكتاب بـ "مجاورة الأضداد"، وهو يعني تكرير اللفظة، بمعنيين مختلفين. انظر: أبو العباس ثعلب، قواعد الشعر، شرحه وعلق عليه: محمد عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، مكتبة الخانجي، د.ت، ص ٣٤.

(٣) والتطبيق هو نفسه الطباق، وقد ورد عند أسامة بن منقذ. انظر: أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم مصطفى، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٦٠، ص ص ٣٦-٣٩.

والمقابلة^(١)، والتضاد^(٢)، وهذا الذي يشير إليه الدارس هنا فيما يتعلق بالتعدد الإصطلاحي كان قد أشار إليه القرطاجني بقوله : "وقدأمة يخالف في هذه التسمية فيجعل المطابقة تماثل المادة في لفظين متغايري المعنى، ويسمى تضاد المعنيين تكافؤاً. ولا تشاح في الاصطلاح"^(٣).

إن انشغال النقاد القدماء بالخلاف حول تسمية المصطلح والتنظير له، جعلهم يغفلون في حقيقة الأمر الدور الوظيفي للتضاد داخل الشواهد والنصوص. فلم يشر أي منهم إلى فاعلية التضاد في النص إلى أن جاء الناقد الفذ عبدالقاهر الجرجاني الذي أكد أهمية التضاد في تشكيل الصورة الفنية وشبكة العلاقات بمفهومها الحدائي.

يقول الجرجاني في موضع حديثه عن مواقع التمثيل وتأثيره في النفس : "وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشتم والمعرق...، ويريك التثام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت

(١) وقد ناقشها ابن الأثير ضمن باب التماسب بين المعاني في المثل السائر، وهي لا تختلف من حيث المعنى

عن مفهوم الطباق. انظر : ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وحققه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، القسم الثالث، (د.ت)، ص ١٤٤.

(٢) ومن أشار إلى التضاد بمعنى الطباق : أبو بكر الرازي في روضة الفصاحة، والخطيب القزويني في

الإيضاح في علوم البلاغة. ينظر : أبو بكر الرازي، روضة الفصاحة، دراسة وتحقيق وتعليق أحمد النادي شعله، دار الطباعة المحمدية، ط١، ١٩٨٢، ص ص ٢٣٢-٢٣٨. وينظر : الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح : محمد عبدالمنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، المجلد الثاني، الجزء الخامس، ط٢، ١٩٩٣، ص ص ٦-٧.

(٣) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب

الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١م، ص ٤٨.

مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في المدوح هو حياة لأوليائه /موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهة ماء، ومن أخرى ناراً^(١).

ويقول أيضاً: "... وإنما الصنعة والحدق، والنظر الذي يلفظ ويدق، في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربة، وتعقد بين الأجنيبات معاهد نسب وشبكة. وما شرفت صنعة، ولا ذكر بالفضيلة عمل، إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ خاطر، إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاولهما والطالب لهما من هذا المعنى، ما لا يحتكم ما عداهما، ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات"^(٢).

إن إشارة الجرجاني إلى الوظيفة النفعية للتمثيل على صعيد المبنى والمعنى "تأليف المتباينين..."، ويريك التثام عين الأضداد..."، تتضمن معنى التشكيل الصوري الذي تنصهر فيه جميع الأنساق الضدية لخلق المعاني. كما أن الجرجاني من خلال مخاطبته لعقل المتلقي يدرك أثر الفاعلية النفسية للصورة الناجمة عن الثنائيات الضدية "وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر..."، على المتلقي. وهذا الذي أشار إليه الجرجاني نجده متحققاً عند جوين كوين عندما قال: "إن التصور النفسي لمفهوم التضاد يعود في حقيقته إلى تأثيرات متضادة متزامنة، ويعود هذا أيضاً إلى شعورين غريزيين مختلفين يوقظان الإحساس، وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني يظل في اللاوعي..."^(٣).

(١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط١، ١٩٩١، ص ٣٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٤٨.

(٣) جون كوين، اللغة العليا، مرجع سابق، ص ١٨٧.

إن التمايز الناشئ بين أي نسقين ضديين في النصوص الشعرية يفضي إلى خلق حالة من التوتر التي تتولد منها صورة كلية موحدة وفاعلة. ولذلك فإن الفجوة أو مسافة التوتر، كما هي عند أبي ديب، "تنشأ على المستوى التصوري في لغة الشعر بإحكام مفهوميين أو أكثر أو تصورين أو موقفين لا متجانسين، أو متضادين في بنية واحدة يمثل فيها كل منهما مكوناً أساسياً، وتتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهرياً بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية"^(١).

وتأسيساً على هذا، فإنه لا يمكن لنا أن نغفل الدور المهم الذي يؤديه قانون التضاد في إيجاد شبكة من العلاقات التي تتنامى فيها الأنساق المتضادة قصد تشكيل بنية واحدة يتحقق فيها ومن خلالها مفهوم الوحدة والانسجام Harmony. لذا فقد أشار ليفي شتراوس على أن "البنية تحمل، أولاً وقبل كل شيء، طابع النسق أو النظام. فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى"^(٢). كما أشار الناقد الفرنسي جيل دولوز إلى طبيعة الجانب النسقي للبنية بوصفها "نظاماً مؤتلفاً من العناصر والعلاقات المتفاضلة"^(٣). وكذلك فقد اهتم ديلوز بإبراز الطابع المحايث أو الكموني Immanent للبنية، عندما قرر بأن "كل ما يطرأ على البنية من أحداث، أو أعراض، أو إن شئت "عوارض" لا يقع لها من الخارج؛ بل إن من شأن كل بنية أن تنطوي على ميول كامنة أو اتجاهات باطنة تكون هي المسئولة عن كل ما قد يعرض لها من تغيرات"^(٤).

(١) كمال أبو ديب، في الشعرية، مرجع سابق، ص ٤١.

(٢) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على "البنوية"، دار مصر للطباعة، (د.ت)، ص ٣٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٨.

(٤) المرجع نفسه، ص ٣٩.

إن خاصية القدرة على التحويل Transformation التي تتميز بها الثنائيات الضدية — أي تحويل الكلمات إلى أشياء، حسب تعبير فوكو، يجعلها مصدراً أساسياً من مصادر الشعرية. ولا غرو في أن هذا القول يقودنا إلى ما يلي: "أن ازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية...، وبهذه النتيجة السليمة فإن من الواضح أن مولد الشعرية في الصورة، وفي اللغة، هو التضاد لا المشابهة"^(١).

لقد أشار الغدامي في كتاب النقد الثقافي إلى وجود نسقين متضادين متلازمين في النصوص الأدبية، أحدهما نسق ظاهر والآخر مضمّر في بنية النص^(٢). وفي الحقيقة، فإن الغدامي بقولته هاته يغفل نسقاً ثالثاً يمكن أن يتشكّل من هذين النسقين وهو ما يمكن تسميته بـ "الميتانسق"، أي الرؤية التي يتبناها الناصّ ويتأولها المتلقي من تضاد النسقين السطحي والعميق، وهو ما أطلق عليه يونغ Jung "الرمز الموحد"، أو "التأليف الأعلى للمتضادات"؛ إذ "تعدّ جميع الرموز والصور النمطية البدئية التي تتجسّد فيها العملية أدوات للوظيفة التجاوزية، أي أدوات لتوحيد الزوجين المختلفين للتعارضات النفسية المتقابلة في تأليف يتجاوز الضدين المتقابلين"^(٣). ونتيجة لتضافر النسقين المتضادين يتولد النسق الثالث، وعن طريق النسق الأخير "يكون تحقيق الذات سبيلاً للمعنى في الحياة، وأداة لتكون الخلق أو الشخصية، ومن ثم النظرة الفلسفية الشاملة، وكما يعبرّ يونغ إذ يقول "النظرة الشمولية للكون والحياة"^(٤).

(١) في الشعرية، ص ٤٧.

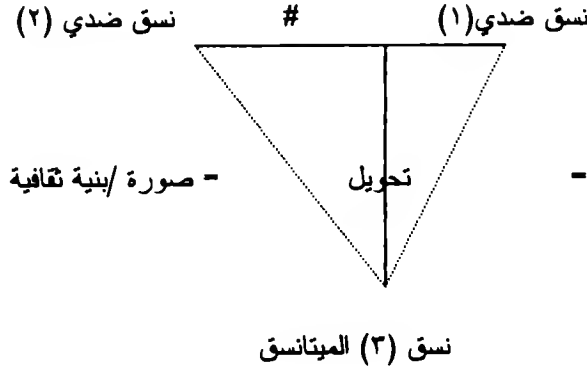
(٢) انظر: عبدالله الغدامي، النقد الثقافي، مرجع سابق، ص ٧٧ وما بعد.

(٣) يولاند جاكوبي، علم النفس البونغي، ترجمة: ندره البازجي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،

ط١، ١٩٩٣، ص ١٩٤.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٩٣.

وفيما يلي خطاطة تصور حركية الأنساق في النص الشعري وفقاً لمحوري التمايز والتماثل:



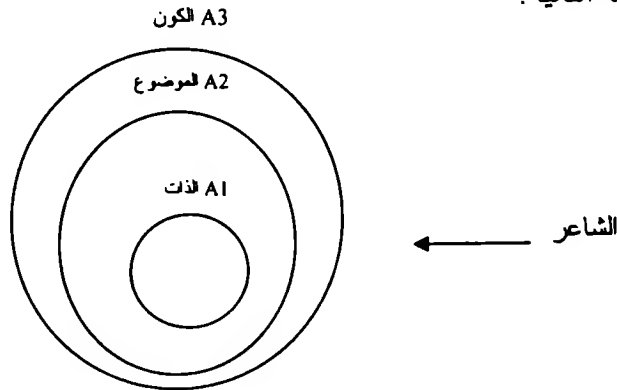
٢- الثنائيات الضدية وتحولات النسق:

تشكل الثنائيات الضدية مكوناً مهماً من مكونات الخطاب الشعري، وبنية مركزية فاعلة تنكشف عبر وظيفيتها أنماط الأنساق المتضادة داخل الخطاب، إذ تتحد الضديات عند الشاعر لخلق تصورات معينة تجاه الحياة والكون.

ولقد واجه الشاعر الجاهلي ثنائيات الحياة بكلية جدلياتها وإشكالياتها، فحاول أن يؤسس رؤية يفسر من خلالها الغامض والمعقد في النسيج الاجتماعي الذي ينتمي إليه، مثلما حاول أن يصنع من خلال انفعاله بهاته الثنائيات وانشغاله الفكري بها رؤيا حالة تنقله من فضاء السلب إلى الإيجاب، ومن الاشتكال إلى الوضوح، ومن الاستتار إلى التجلي. فالشاعر الجاهلي يصور لمتلقيه، إذن، عوالم من الصراع الوجودي حيث تبدو علاقات هذه العوالم

متباينة متوترة. ونتيجة لحدوث التوتر بين هذه العوالم، فإننا نرى أن "الفجوة تنشأ من إدخال مكونين متضادين في علاقة جديدة، ينشأ نمط متميز منها من عملية مضادة تقريباً، هي إحداث شرح أو انفصام في الواحد المتجانس يؤدي إلى انقسامه إلى اثنين؛ ولأن هذا النمط ليس موجوداً طبيعياً في الفكر أو العالم الخارجي فإنه يكون سمة مميزة للإبداع الفردي إذ يتجذر في رؤيا فردية محض للعالم وللذات وللکائنات، رؤيا تحويلية بالمعنى العميق للكلمة تتناول موجودات العالم لا عبر علاقات المشابهة أو التجاور التي تربطها بغيرها، بل أن تفتق في صلابة الأشياء ذاتها عوالم جديدة وأبعاداً طرية ليست كائنة فيها بل هي وليدة الفاعلية الشعرية الغوارة"^(١).

ومن خلال تصوير الشاعر الجاهلي لأبعاد الصراع الناجم عن هذه الثنائيات الضدية، فإنه يمكننا إضاءة وعي الشاعر الجاهلي وحسّ الإنسانى بأبعاد هذا الصراع من خلال الترسيم التالية :



(مركزية الذات الإنسانية في الكشف عن موضوعات الكون)

(١) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص ٥٠.

يقول الأسود بن يعفر النهشلي^(١):

نام الخلي وما أجس رُقادي والهَمُّ محتَضِرٌ لَدَيَّ وسَادِي^(٢)
 من غيرِ ما سَقَمَ ولكن شَفُنِي هَمُّ أَرَاهُ قَدْ أَصَابَ فـوَادِي
 ومن الحَوَادِثِ، لا أَبَالِكُ، أَتُنِي ضُرِبَتْ عَلَيَّ الْأَرْضُ بِالْأَسْدَادِ^(٣)
 لا أَهْتَدِي فِيهَا لِمَوْضِعِ ثَلَعَةٍ بَيْنَ الْعِرَاقِ وَبَيْنَ أَرْضِ مَرَادِ
 ولقد علفتُ سَوَى الَّذِي ثَبَاتَنِي أَنْ السَّبِيلَ سَبِيلُ ذِي الْأَعْوَادِ^(٤)
 إِنَّ الْمَنِيَّةَ وَالْحُتُوفَ كِلَاهُمَا يُوفِي الْمَخَارِمَ يَرْقُبَانِ سَوَادِي^(٥)
 لَنْ يَرْضَيَا مِنِّي وَفَاءَ رَهِيئَةٍ مِنْ دُونِ نَفْسِي، طَارِ فِي وَتِلَادِي
 مَاذَا أَوْمَلُ بَعْدَ آلِ مُحَرَّقِ تَرَكَوْا مَنَازِلَهُمْ وَبَعْدَ إِيَادِ^(٦)
 أَهْلِ الْخَوَرْنِقِ وَالسَّدِيرِ وَبَارِقِ أَرْضَا وَالْقَصْرِ ذِي الشَّرَفَاتِ مِنْ سِنْدَادِ^(٧)
 تَخَيَّرَهَا لِدارِ أَبِيهِمْ جَرَتْ الرِّيحُ كَعَبُ بْنُ مَامَةَ وَابْنُ أُمِّ دُوَادِ^(٨)
 عَلَى مَكَانِ دِيَارِهِمْ فَكَأَنَّمَا كَانُوا عَلَى مِيعَادِ

(١) المفضليات : ص ص ٢١٧-٢٢٠.

(٢) الخلي : الخالي من الهموم. محتضر : حاضر.

(٣) الأسداد : جمع سد، بضم السين وفتحها، وهو الحاجز بين الشينين.

(٤) ذو الأعواد : يريد الموت، وعنى بالأعواد ما يحمل عليه الميت.

(٥) يوفي: يعلو. المخارم : جمع مخرم، وهو منقطع أنف الجبل. سوادي: شخصي.

(٦) محرق : لقب لقب به بعض ملوك العرب. إياد: قبيلة.

(٧) الخورنق : قصر بالحيرة. السدير : قصر أو نهر بالحيرة. بارق : ماء بالعراق. سنداد : اسم نهر.

(٨) كعب بن مامة : أحد أجواد العرب في الجاهلية. ابن أم دؤاد : أبو دؤاد الإيادي.

ولقد غَنُوا فيها بِأَنْعَمَ عَيْشَةٍ في ظِلِّ مُلْكٍ ثَابِتٍ الْوَتَارِ ^(١)
 نَزَلُوا بِأَنْقَرَةَ يَسِيلُ عَلَيْهِمُ ماءُ الْفَرَاتِ يَجِيءُ مِنْ أَطْوَارِ
 (أَيْنَ الَّذِينَ بَنَوْا فِطَالَ بَنَاءُهُمْ وَتَمَتَّعُوا بِالْأَهْلِ وَالْأَوْلَادِ)
 فَإِذَا النِّعِيمُ وَكُلُّ مَا يُلْهِى بِهِ يَوْمًا يَصِيرُ إِلَى بِلْسَى وَنَفْسَادِ
 فِي آلِ غَرْفٍ لَوْ بَغَيْتَ لِي الْأَسَى لَوَجَدْتَ فِيهِمْ أَسْوَةَ الْعُدَّادِ ^(٢)
 مَا بَعْدَ زَيْدٍ فِي فَتَاةٍ فُرُقُوا قَتْلًا وَنَفْيًا بَعْدَ حُسْنِ تَادِي ^(٣)
 فَتَخَيَّرُوا الْأَرْضَ الْفَضَاءَ لِعَزْهِمُ وَيَزِيدُ رَأْفَتَهُمْ عَلَى الرُّفَادِ
 إِنَّمَا ثَرَنِي قَدْ بَلَيْتُ وَغَاضَنِي مَا نِيلَ مِنْ بَصَرِي وَمِنْ أَجْلَادِي ^(٤)
 وَعَصَيْتُ أَصْحَابَ الصَّبَابَةِ وَالصَّبَا وَأَطَعْتُ عَاذِلْتِي وَلَانَ قِيَادِي
 فَلَقَدْ أَرَوْحُ عَلَى التَّجَارِ مُرْجَلًا مَذِلًا بِمَالِي لَيْنًا أَجِيَادِي ^(٥)

يقدم الأسود بن يعفر النهشلي في هذا النص صورة الوجود الإنساني متكئاً على
 فاعلية التضاد. ويتجلى لنا منذ بداية النص أن الأرض تمثل مكاناً مشهدياً يتمظهر عليه
 المصير الإنساني، ولهذا فإننا نلاحظ أن الشاعر يحمل هاجساً ورؤية متكاملة "هم أراه قد

(١) غنوا: أقاموا.

(٢) غرف: لقب مالك الأصغر بن حنظلة بن مالك الأكبر بن زيد مناة بن تميم. الأسى: الأمثال.

(٣) التادي: بعد قوة.

(٤) غاضني: نقصني. أجلاده: خلقه وشخصه.

(٥) التجار: بائع الخمر. مرجلاً: من الترجيل وهو تسريح الشعر وتنظيفه. الأجياد: الأعناق.

أصاب فؤادي"، انطلاقاً من البؤرة المركزية التي تشكل طاقة مولدة للثنائيات وأقصد بها الأرض/المكان.

إن مفردات: السكون، والحاضر، والضعف، واللافعال، والغياب، هي صفات بنيوية تجسد خواء المكان، وتشير إلى القوة التدميرية التي يحدثها الموت على صفحة المكان. والشاعر يستشعر سلطة هذه المفردات، راهنياً، من خلال الحركة الاسترجاعية لتاريخ علاقة الإنسان بالمكان.

فالموت يؤكد قهره للإنسان عبر فاعلية الشمول حيث تتلاشى سلطة الإنسان على المكان أمام سلطة الموت "آل محرّق، إباد...، أهل الخورنق والسدير وبارق، والقصر ذي الشرفات، وكعب بن مامة، وابن أم دؤاد، وآل غرف، وزيد...".

إن غياب الإنسان أمام سلطة الموت يشي بشكل واضح بحالة التبدل أو التغير التي تطرأ على الإنسان والمكان. فالإنسان المعرفة الذي يغرس أثره في صلب المكان يتحول إلى إنسان نكرة كأنه لم يكن "جرت الرياح على مكان ديارهم... فكأنما كانوا على ميعاد". كما أن المكان أو الجنة الأرضية التي صنعها الإنسان تتحول هي الأخرى إلى أرض يباب ساكنة تخلو من أي أثر إنساني.

الحياة : الجهد الإنساني ← الموت: العجز الإنساني
الجنة الأرضية:

البناء الإنساني : الجماعة الإنسانية ← التحول تدمير الجنة الأرضية:

جرت الرياح التبدد والضياح

النعيم : ماء الفرات/خصب المكان على مكان ديارهم

المتعة : الأهل الأولاد

لقد أبرز منظر التحول هنا وقتية النعيم وديمومة العفاء، إذ تمكن الشاعر من تشكيل صورة لسلطة الموت عبر فناء القوة الإنسانية، وجذب المكان بزوال النعمة أو الفعل الإنساني. وبذلك يغيب الإنسان أو القدرة الإنسانية أمام حضور الموت، وتعطل القوى الإنسانية فلا تتمكن من الثبات في حدود المكان.

وهكذا تصبح جدلية التحول من الإيجاب إلى السلب بمفهومها الشامل قضية مؤرقة لفكر الشاعر أو تغدو ضرباً من المرض الذهني كما نفهم من لغته "من غير ما سقم شفني". وكأن الشاعر في كل هذا وذاك يسجل لنا مرثية للوجود الإنساني نتيجة لانهزام الإنسان أمام قوة غيبية غامضة تسلبه متعة العيش ولذة الحياة.

ولكن على الرغم من التجلي المرآتي لنفوذ الموت على مساحة المكان، وإمحاء معالم الحضارة الإنسانية التي شيدها الإنسان بثقافته، وتحول جنة عدن إلى جلد وبؤس وشقاء، فعلى الرغم من كل هذا فإن صوت الإنسان يحرص دائماً على إعطاء فسحة للأمل، وهذا ما يمكن أن نلاحظه عند الشعراء الجاهليين بعد استقراء معظم النصوص الشعرية الجاهلية.

فالشاعر الجاهلي لا يمكن أن يستسلم بسهولة لأي نسق نافذ يمكن أن يؤثر على واقعه، أو يبدد علاقته بأشياء المكان. وهذه المقولة تتحقق فعلاً في هذا النص حيث نرى الشاعر يصر على مبدأ الانبعاث من الموت، والتحول من عالم الفناء إلى عالم الحياة؛ لأنه يرى مكونات الوجود وفق منظور إنساني.

وإذا كانت اللحظة الآتية عند الشاعر تمثل مرحلة التأمل العميق في رهبة الموت وخواء الإنسان، فإن اللحظة الماضية تفسح المجال أمام الشاعر لكي يواجه مشهد الاندثار

الإنساني والتهدم الحضاري عن طريق الحلم واستذكار أويقات القوة/الشباب، ليؤكد لنا مدى تشبث الإنسان بقيمة الحياة.

وقد وظف الشاعر مجموعة من الصور الدالة على فاعليته الماضوية في إطار المكان/الجنة المتحولة، ليشكل نسقاً فردياً متسامياً من شأنه أن يعزز جانب الحضور الإنساني في الحياة.

إن العالم الذي يصوره الأسود في هذه الثنائية هو عالم الحضور، وفي فضاء هذا العالم تتحرك الذات لتحقيق لذتها "وللشباب لذاته". وتبدو حركة الذات وكذلك اللذة نقيضاً قصدياً واضحاً لسكونية الذوات وللذة الموت كما بدت في مفتتح النص.

تتوزع حركة الذات في عالم الحضور بين زمنين هما: زمن البداية وزمن النهاية "فلقد أروح" الرواح" ← ولقد غدوت "الغدو".

وينتظم الزمانان في ستة عشر بيتاً تقسم بالمساواة فيما بينهما، كما أن مجموع هذين الزمنين ضمن وحدة التحول التي تبتدئ بالبيت التاسع عشر من خلال مخاطبة الشاعر للمؤنث يساوي عدد أبيات وحدة الموت.

- عالم الموت = ١٨ بيتاً.

- عالم الحياة = ١٨ بيتاً.

فالزمن الأول "فلقد أروح" يرصد ثقافة الخمر "العالم الاستثنائي : التجدد والحيوية" والنساء/القيان عند الشاعر، إذ يؤكد الشاعر حضوره عن طريق اللذة. وهذه اللذة تخلق حالة

من الطمأنينة في نفسية الشاعر نظراً لاقترانها بالوجود الإنساني "التجار، ذو تومتين، ذو نطف، البيض"، ونظراً لارتباطها بمعنى النقاء والصفاء والخصب "بسلافة مزجت...، والبيض تمشي...، ونواعم يمشين...".

والأمر الذي نلاحظه من خلال قراءة جدلية الحضور والغياب في هذا النص، هو غياب العنصر الأنثوي من وحدة الغياب على الرغم من أن حضوره كان خافتاً أو سالباً "لا أبالك...، ولقد علمت سوى الذي نبأتني..."، لينسجم مع مشهد الزوال الإنساني، في حين أن وحدة الحضور تفيض بحضور الأنثوي المثل الذي يرمز إلى قيمة الجمال واستمرارية الحياة "إما تريني...، وأطعت عاذلتي":

جنة الشاعر الماضوية صورة الحيرة

تمشي (حركة وفاعلية) تملأ الوجود ضياءً وجمالاً وسمواً (البدر+الدمى)
يرمين (حركة+قوة) نسج الحياة: الولادة والخصب (الأدحي) والنعومة.
ينطقن (الفعل، الغناء: الكلام مقابل الصمت/الموت) الترف والنعومة.
ينطقن (الكلام الرقيق الجميل) أسر قلوب الرجال.

البيض: جوهر
الحياة الحور
العين

ويمضي الشاعر في تشكيل صورة المكان الذي تشيع فيه سبل العيش والحياة حيث
يصف لنا مكاناً ممرعاً خصباً :

ولقد غدوت لعازب متناذرٍ أحوى المذائب مؤنق الرواد
جادت سواريه وآزرَ نبتته نفأ من الصفراء والزُّبادِ
بالجوِّ فالأمرات حول مُغامرٍ فبضارج فقصيعة الطُّرادِ

فوظيفة المطر في وحدة الحضور تتضاد تماماً مع وظيفة الرياح في وحدة الغياب. فإذا
كانت الرياح مؤشراً علامياً على انتشار سلطة الموت وزوال حضارة الإنسان، فإن المطر رمز
دالٌّ على حضور الحياة وشموليتها للمكان على جهة السرعة والترتيب "بالجو"،
فالأمرات...، فبضارج، فقصيعة...".

وهذا المكان المتشكل هو المكان الحلم الذي تنزع إليه النفس الإنسانية، لذا فقد اتخذ
الشاعر من ثقافة الخيل والناقة أداة للعبور إلى جنة المكان، وإعادة الطاعنين إلى هذه
الجنة :

بمشمر عتدٍ جهيزٍ شدّه قيد الأوابد والرهان جـوادِ
ولقد تلوت الطاعنين بجسرة أجُد مهاجرة السقاب جـمادِ

ويتضمن نص طرفة بن العبد التالي مجموعة من الثنائيات الضدية التي تتعاضد فنياً
لكشف صورة الفكر الإنساني حول مسألة الوجود والمصير في تجربة الشاعر الجاهلي.
يقول طرفة^(١):

لهندٍ بحزانٍ الشُرَيْفَ طُلُوْ	تلوحُ وأدنى عهدهُنَّ مُحِيْلُ ^(٢)
وبالسُّفْحِ آياتُ كأنَّ رسوماً	يمانُ وشفتهُ زَيْدَةً وسَحُولُ ^(٣)
أزْبَتَ بها نَاجَةٌ تزدهي الحصَى	وأنحَمَ وكأفُ العشيِّ هَطُولُ ^(٤)
فغَيَّرْنَ آياتِ الدِّيارِ معِ البلى	وليسَ على رَيْبِ الزمانِ كَفِيلُ
بما قَدْ أرى الحيَّ الجميعَ يغبطة	إِذِ الحيُّ حيٌّ والحلولُ حُلُولُ
ألا أبلغنا عبد الضلالِ رسالَةً	وقد يُبلغُ الأنبياءُ عنكَ رسُولُ ^(٥)
دَبَّيْتُ بِسَرِّي بعدما قد علمتُهُ	وأنتَ بأسرارِ الكرامِ نَسُولُ
وكيفَ تَفِيْلُ القُصْدَ والحقُّ واضحُ	وللحقِّ بين الصالحينِ سَبِيلُ
وفَرَّقَ عن بيتيك سَعْدَ بن مالِك	وَعَوْفاً وَعَفْراً ماتشي وتَقُولُ
فأنتَ على الأدنى شَمالُ عَرِيَّةُ	شامِيَّةُ تزوي الوجوه بليْلُ ^(٦)

(١) ديوان طرفة، ص ٨٩-٩٢.

(٢) الحزان : ما غلظ من الأرض. محيل : أتى عليه الحول.

(٣) وشته : زينته. زبدة وسحول : موضعان.

(٤) ناجة: الشديدة الصوت، السريعة المر.

(٥) عبدالضلال: عبد عمر بن بشر بن عمرو بن مرثد، وكان قد وشى به إلى عمرو بن هند.

(٦) تزوي: قبض.

رأنتَ على الأقصى صَباً غيرَ قَرَّةٍ تذاءبُ، منها مُرْزَعٌ ومُسِيلُ
 فأصبحتَ فقعاً نابتاً بقرارةٍ تصوِّحُ عنه والذليلُ ذليلُ^(١)
 وأعلمُ علماً ليسَ بالظنِّ أَنَّهُ إذا ذلُّ مولى المرءِ فَهُوَ ذليلُ
 وأنَّ لسانَ المرءِ ما لم تكنْ لَهُ حصاةٌ على عوراتهٍ لدليلُ^(٢)
 وأنَّ امرأً لم يغفُ يوماً فُكاهَةً لَينَ لم يُردَّ سُوءاً بها لجهُولُ

يتكون هذا النص من جدليتين إشكاليتين يعتمد عليهما البناء النصي هما جدلية الحضور/الغياب، وجدلية أنا/الآخر، وتتحرك هاتان الجدليتان في إطار بنية كبرى منظمة هي البنية الطللية. ومن اللافت للنظر أن "إشكالية التضاد بين الحضور والغياب بمقدار ما تمكن للاختلاف تلغيه. فالمكان الحضور مساحة بلا حياة في الحقيقة، ولكنها حية في الذاكرة، وبهذا التصور تسقط حيادية المكان، ويصير آلية بينها وآليات البناء الفني الأخرى شراكة فنية عميقة يتحوّل المكان بفعلها إلى مكان نفسي ينتجه الجغرافي والعكس صحيح..."^(٣).

(١) الفقع: البيضاء الرخوة من الكماء.

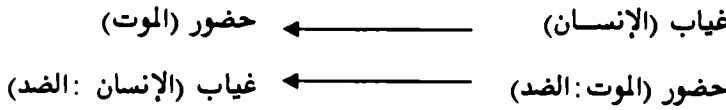
(٢) الحصاة: العقل والرأي.

(٣) جودت كصاب، التكامل والتماثل في معلقة امرئ القيس، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة،

جزء ٤٤، مجلد ١١، يونيو ٢٠٠٢، ص ٥٧٧.

ففي جدلية الحضور والغياب نرى علامة التحول تطفئ على حدود المكان، إذ يتحول الوجود الإنساني وكذلك السعاد الإنسانية "قد أرى الحيّ الجميع بغبطة..."، إل غياب كليّ ينتفي معه أيّ أثر للحياة.

إن المكان الذي كان حافلاً بالحضور الإنساني والتآف والانسجام بين كائناته يتحول بفعل القوى التدميرية "الرياح : نآجة، أسمع وكاف" إلى جذبٍ واقفرار، لذا فإن غياب الإنسان عن المكان يعني حسب رؤية الشاعر حضوراً لموت الإنسان والمكان على حدٍ سواء.



لقد تسبب الزمن من حيث هو قوة غيبية تدميرية في تصدع علاقة الإنسان بالإنسان ومن ثم علاقة الإنسان بالمكان، إذ تتحول الغبطة إلى حزن، ويتحول مصير المجموع المتحد إلى حالة من التشرّد والضياع :

فغَيَّرْنَ آيَاتِ الدِّيَارِ مَعَ البَلَى وَلَيْسَ عَلَى رَيْبِ الزَّمَانِ كَفِيلُ

ويتبع هذا التغير الذي لسنّاه في الجدلية الأولى تغير آخر يتمظهر لنا في الجدلية الثانية : أنا/الآخر. فعلاقة الشاعر بالآخر "عبد عمرو بن بشر" تبدو متوترة محتدة. وفي إطار هذه الجدلية يكشف طرفة القناع عن شخصية عبد عمرو بن بشر السالبة، فهي شخصية لا تحفظ السرّ، إذ ترتب على إفشائها سرّ الشاعر عند الملك عمرو بن هند حضوراً للمصير المساوي للشاعر في نهاية المطاف.

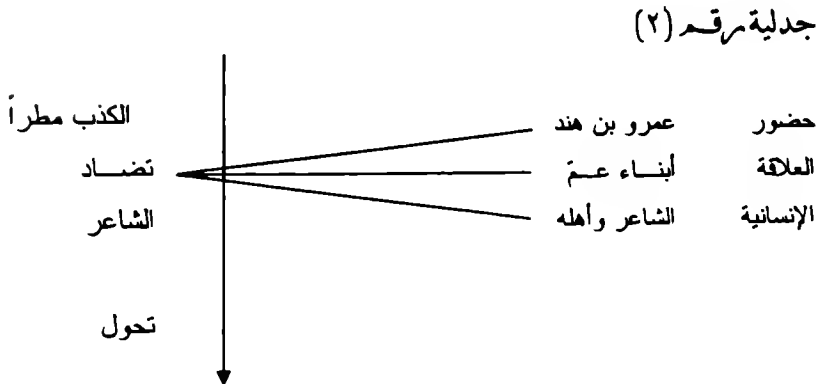
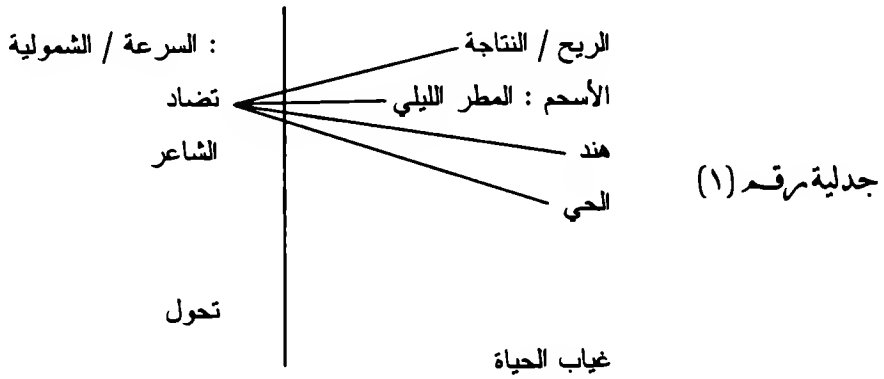
وتتنامي حدة التوتر بين الأنا والآخر عندما يصبح الآخر "عبد عمرو بن بشر" في علاقته بالشاعر، بمنزلة الريح الشمالية التي تتحول عن صورتها أو وظيفتها، صورة الحياة والرقعة إلى صورة التدمير والموت، وهي صورة متضادة ومغايرة لصورة العلاقة بين الآخر "عبد عمرو بن بشر"، والآخر البعيد :

فَأَنْتَ عَلَى الْأَدْنَى شَمَالُ عَرِيَّةٍ شَامِيَّةٌ تَزُويُ الْوُجُوهُ بِلِيلٍ
وَأَنْتَ عَلَى الْأَقْصَى صَبًا غَيْرُ قَرَّةٍ تَذَاءِبُ، مِنْهَا مُرْزَعٌ وَمُسِيلٌ

ويرى الدارس من خلال المقارنة بين الجدليتين أن التحول يشكل عاملاً مشتركاً فيما بينهما. فإذا كانت الريح، في الجدلية الأولى، تنسج خيوطها وتذري الحصى في حيز المكان "نتاجة : صيغة مبالغة، كثيرة النتاج وشديدة الريح"، بفعل عامل الزمن لتؤثر على علاقة الإنسان بالمكان وبالإنسان أيضاً، فإن عبد عمرو بن بشر يشابه هذه الريح عندما يحوك خيوط الكلام وينتجها كذباً ليؤثر على علاقة الشاعر بالملك، الأمر الذي يؤدي إلى غياب الشاعر عن الحياة بل إنه يؤدي وظيفة هذه الريح القادرة على التغيير من الإيجاب إلى السلب، ومن الحياة إلى الموت عندما وصفه بأنه على القريب ريسح شمالية قاتلة.

ومثلما أسهمت الريح الزمنية في تجلّي معالم الموت الإنساني والمكاني في الجدلية الأولى، فإن الريح الإنسانية (كذب الآخر) يسهم في تحويل حياة أخيه الإنسان إلى ذلّ شبيه بالموت :

فأصبحتُ فقماً نابتاً بقرارة تصوّحُ عنه والذليلُ ذليلاً
وأعلمُ علماً ليس بالظنّ أنّه إذا ذلّ مولى المرءُ فهو ذليلٌ



ترمز المقدمة الطللية في النص الشعري الجاهلي إلى تجربة الفقد التي يعاني منها الشاعر ويعاينها في الوقت نفسه. وقد تمكن الشعراء الجاهليون، على الرغم من تشابه المقدمات الطللية من حيث البنية والمضمون، من تقديم تنويعات متعددة للخروج برؤية ما تجاه القضايا التي تطرحها المقدمات الطللية، الأمر الذي يجعلنا نعترف في النهاية بأن التشابه مجرد عتبة نصية لإثارة الأضداد ومسافات التوتر في بنية النص.

يقول زهير بن أبي سلمى^(١):

لن طللٌ، برامةٌ لا يـرِـمُ؟	عفا، وخلا له حُـقُبٌ، قـدِـمُ ^(٢)
تحمل أهله، منه، فبانوا	وفي عَرَصاته، منهم، رَسُومُ
يُلْحَن، كأنهنَّ يدا فتاة	تُرْجَعُ، في معاصمها، الوُشُومُ
عفا من آل ليلي، بطنُ ساقٍ	فأكتبهُ العجالة، فالقصيـمُ
تطالعنا خيالات، لسلمى	كما يتطلع، الدِّينَ، الغـرِـمُ
لعمرُ أبيك، ما هـرُمُ بن سلمى	بـمِلْحِي، إذا اللؤماءُ ليمـوا ^(٣)
ولا ساهي الفؤادِ، ولا عَيِي اللـ	سان، إذا تشاجرتِ الخصـومُ
وهو غيثٌ لنا في كلِّ عامٍ	يلوُدُ به المخوَلُ والعـدِـمُ ^(٤)

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلام الشنتمري، تحقيق: فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠، ص ص ١٤٧-١٥٢.

(٢) لا يريم: لا يبرح.

(٣) ملحي: ملوم.

(٤) أزمتمهم أزوم: عضتْهم داهية شديدة.

وعود قومه هريم عليه ومن عاداته الخلق الكريم
 كما قد كان عودهم أبوه إذا أزمته يوماً أروم^(١)
 كبيرة مفرم أن يحملوها تهم الناس، أو أمر، عظيم
 لينجو من ملامتها، وكانوا إذا شهدوا العظام لم يليموا
 كذلك خيمهم، ولكل قوم، إذا مستهم الضراء، خيم^(٢)
 وإن سدت، به، لهوات ثغر يُشار إليه، جانبه سقيم
 مخوف بأسه يكلاك منه عتيق، لا ألف ولا سؤوم^(٣)
 له، في الذاهبين، أروم صدق وكان، لكل ذي حسب أروم

يضعنا هذا النص، منذ بدايته، أمام ثنائية الطلل /الرسوم. فالشاعر يقف في اللحظة الآنية مستفهماً عن المكان "لمن طلل برامة..."، إذ إن المكان الذي يتذكره الشاعر أو يعهد صورته لم يكن بهذه الصورة المتحولة التي يراها الآن.

وهكذا يصبح الشاعر أمام ضدين يحسن من خلالهما بالتوتر والانفعال، الضد الأول ماثل في الزمن الحاضر في صورة الطلل الذي يوحى بالدمار والموت، وال ضد الثاني يتمثل في الرسوم التي تدل على الحضارة الإنسانية التي بناها الإنسان في المكان.

لقد كان الطلل/علامة الموت سبباً في الهجرة الجماعية "تحمل أهله منه فباتوا..."، عن حضارة المكان والتحرك صوب المجهول. ولعل تشبيه الشاعر للرسوم بيدي الفتاة المزينة

(١) المخول: ذو المال.

(٢) الخيم: الخلق والطبيعة.

(٣) العتيق: الكريم. الألف: الضعيف الرأي، والسنوم: العلول.

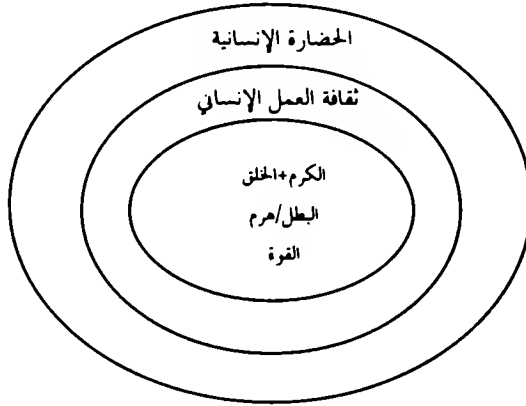
بالوشوم دليلٌ مهمٌ على العلاقة الحميمة بين الإنسان ودوره الفاعل في العمل وإدامة الحياة في الحيز المكاني. فالإنسان، إذاً، هو الذي يعطي المكان جمالياته وتجلياته الحضارية، وهذا ما توحى به كلمة الرسوم من حيث هي فعل تزييني جمالي يدل على جهد الإنسان في تطويع المكان لإرادته وخلود هذا الأثر على تعاقب الأزمان. كما تدل صورة الفتاة : يدا فتاة /وشم المعاصم على اليد الماهرة الصنّاع وهي تبني النبيل والجميل في الحياة. إن مشهد التحول، الحضارة /الرسوم، إلى التوحش/الطلل يبعث التفجع والألم في قلب الشاعر؛ لأنه يرى الجهد الإنساني يتحول إلى ضياع ودمار؛ ولأن حضور الإنسان الحقيقي في المكان يتحول إلى غياب مفاجئ؛ وطيف وهمي وعفاء شمولي للأمكنة التي حلها الإنسان :

عفا من آل ليلى بطنُ ساقٍ فأكثبة العجالِ فالقصيـمُ

وهذا التحول المفاجع أدّى بالشاعر إلى افتعال المديح، واستحداث صورة البطل النموذج أو الفادي المخلص كما بدا لنا في مدح الشاعر لهرم بن سنان. فالصفات التي يرسمها الشاعر للممدوح تبين فاعلية الفرد في المحافظة على المجتمع والحياة الإنسانية من الزوال. وهذا ما يتضح لنا من خلال صورة الكرم وحسن الخلق التي يتصف بها الممدوح، إذ يشكل الكرم في الثقافة الإنسانية فعلاً إنسانياً نبيلاً؛ لأنه يخلص حياة الإنسان من الخطر والموت. لذا فقد ارتبطت صورة البطل الممدوح في الشعر الجاهلي دائماً بفكرة المائبة/عنصر الحياة والبقاء كما يبدو في هذا النص :

وهو غيثٌ لنا في كلِّ عامٍ يلوذُّ به المَخْوُّ والعَديمُ^(١)

ومن اللافت للنظر في وحدة المديح أن حركية البطل تتجلى في ضوء علاقته بالمجموع، فهو إنسان متميز يشمل فعله كل الناس على كثرتهم. ولاشك في أن هذا التمييز يجعل البطل مؤهلاً لقيادة المجموع قصد بناء المجتمع المتحضّر وبعث الحياة من العدم.



ومن الموضوعات التي يمكن للثنائيات الضدية أن تجليها، موضوعة الغنى والفقر كما

نجدها في قول سبيع بن الخطيم التيمي^(٢):

بانَتْ صدوفُ قلبه مخطوفُ وناتٌ بجانبها عليك صدوفُ

واستودعتك من الزمانة إناها مما تزورك نائماً وتطوفُ^(٣)

واستبدلت غيري وفارق أهلها
 إما تَرَى إبلي كأنْ صُدورَها
 فزجرتها لما أذيتْ بسجرتها
 فإقني حياءك إنْ ربك هُمّه
 فاستعجمت وتتابعت عبائها
 واعتادها لما تضايق شربها
 أما إذا قاظت فإنْ مصيرها
 وإذا شئت يوماً فإنْ مكانها
 ولقد هبطت الغيث أصبح عازباً
 مُتهجّمات بالفروق وثبيرة
 ولقد شهدت الخيل تحمّل شكتي
 ترمي أمام الناظرين بمقلبة
 إنْ الغني على الفقير عنيفُ
 قَصَبُ بأيدي الزّامرين مجوفُ ^(١)
 وقفا الحنين تجرُّ وصريفُ ^(٢)
 في بين حَزْرة والثّوير طفيفُ
 إنْ الكريم لما أَلَمَ عرُوفُ ^(٣)
 بلوى نوادر مَرَبِعٍ ومصيفُ
 هَضْبُ القليب فَعَزْدَةُ فافوف
 بَلَدُ تحاماه الرّماح ورييفُ
 أنفابه عودُ النّعاج عطوفُ ^(٤)
 حين ارتبأت كأنهن سيوفُ
 جَرْداء مُشرقة القذال سلوفُ ^(٥)
 خوصاء يرفعها أشمُ مُنيفُ ^(٦)

(١) مجوف : الواسع الجوف.

(٢) السجر: فوق الحنين من الإبل. التجرر : ما يخرج البعير ونحوه من بطنه لي مضغه ثم يبلعه. الصريف : أن تصرف بنائها.

(٣) عروف: صبور.

(٤) العازب: البعيد المتحي.

(٥) الشكة : السلاح. السلوف: المتقدمة.

(٦) الخوصاء: الفائزة.

ومجالس بيض الوجوه أعزّة حفر اللثات كلامهم معروف
 أرباب نخلة والقريظ وساهم إني كذلك آلف مألوف
 إني مطيعك ثم إني سائل قومي، وكلهم علي حليف
 من غير ما جرم أكون جنيته فيهم، ولا أنا إن نسبت قذيف
 ومسيب خصير ثوى بفضلة وإذا تحركه الرياح يزيّف^(١)
 حلت به بعد الهدوء نطاقها منع مسهلة التناج زخوف^(٢)
 تزع الصبا زيعائه ودنت له دلح ينزون، عظامهن ضعيف^(٣)
 تنفي الحصى حجراته وكأئنه برحال حمير بالضحي محفوف^(٤)

تشكل جدلية الغنى/الفقر في هذا النص بنية محورية ذات علاقات نسقية متشابهة،
 تتمظهر من خلالها فنية النص ومعماريته المتناسقة.

تبدو علاقة الشاعر بالمحبوبة/صروف محكومة بهاته الجدلية القائمة على فكرة
 الثروة والفقر في العرف الإنساني، وهذا ما يؤكدّه الشاعر فعلاً عندما يقول :

واستبدلت غيري وفارق أهلها إن الغني على الفقير عنيّف

(١) المسيب : الغدير .

(٢) الخصر : البارد . يزيّف : يصرع .

(٣) المسع : ريح الجنوب . تزع : تكف . الدلج : جمع دلوح ، وهي الثقيلة لكثرة مطرها . ينزون : ينهض

(٤) حجراته : نواحيه . رجال حمير : أراد كون النبت التي تكون عن المطر ، وإنما خص حمير لأنهم ملوك .

فالمحبة تفارق الشاعر وتحطم ثقافة العشق أو ثقافة الروحي انطلاقاً من رؤيتها المادية لهذه الثقافة.

ويكتسب اسم المحبة/صروف دلالة الإشارة المطابقة للسلوك والرؤية، إذ يتضمن اسمها معنى الصرم والقطيعة والتعالي. وبذلك تضعنا هذه الجدلية أمام رجل عاشق ومخلص فقير، وأنثى معشوقة تمارس عنفها على الشاعر وتستبدل ثقافته العذرية بثقافة مغايرة يكون المال أساسها المكين.

إن استبدال صروف الروحي بالمادي في ضوء علاقتها بالشاعر يثير غضب الشاعر وانفعاله، مما يجعله يبحث عن أنساق أخرى مضادة لكي ينقذ نفسه من الحب الواهم ويتعامل مع الأشياء بلغة العقل لا بلغة العاطفة.

لذا فقد سارع الشاعر إلى توجيه رؤية المحبة على ما هو مادي بدلاً من الروحي، فقال :

إُمَّا ثَرِيٌّ إِيْلِي كَأَنَّ صُدُورَهَا قَصَبٌ بِأَيْدِي الزَّامِرِينَ مَجُوفُ

والأمر الذي يلفت انتباه المتلقي في العالم المادي الجديد/الإبل أن الشاعر ينقل لنا علاقة معينة مع هذه الإبل، توحى بلغة العقل التي افتقدها الشاعر على صعيد علاقته مع محبوبته في مفتتح النص.

فالإبل/المادي الجميل المؤنث هي التي تبادر الشاعر بالحنين والصوات، ولكنه يتأذى من صوتها فيزجرها فتحضع في النهاية لحكمه وإرادته :

فَزَجَرْتُهَا لَمَّا أَذِيْتُ بِسَجَرِهَا وَقَفَا الْهِنِينَ تَجَرُّرُ وَصَرِيْفُ
فَاسْتَعْجَمْتُ وَتَتَابَعْتُ غَبْرَاتُهَا إِنَّ الْكَرِيمَ لَمْ أَلَمْ غُرُوفُ

وقد أدى سلوك الشاعر الواعي مع الإبل إلى حقيقة الخصب والانسجام التي تشمل
فضاء الزمان والمكان أو حقيقة المصير حسب لغة الشاعر، وهو ما كان مغيباً في تعامل الشاعر
مع محبوبته :

واعتادها لآ تضايق شربها بلوى نواذر مربع ومصيف
أنا إذا قاظت فإن مصيرها هضب القلب فعرذة فافوف
وإذا شئت يوماً فإن مكانها بلد حمامة الرماح وريـف

ويمضي الشاعر في توليد الأنساق المضادة لثقافة المحبوبة أيضاً، من خلال مغامراته في
الأماكن البعيدة المخيفة ليرصد إيجابية العلاقة بين المكان وكائناته.

فإذا كانت صدوف قد أعرضت عن الشاعر وفارق أهلها المكان المخبب، فإن الشاعر
يرى الغنى الحقيقي في ثبات الإنسان في المكان وثبات علاقة الإنسان بالإنسان. وهذا ما بدا
في صورة البقرة الوحشية التي تحنو على أبنائها "عوز النعاج عطوف..."، وترسخ علاقتها
بالمكان "متهجمات بالفروق وثيرة..."، مما يضي على المكان جمالاً تتجدد معه الحياة
"كانهن سيوف...".

وأما الخيل فإنها تجسد ثقافة العمل التي تتجاوز العاطفي، إذ إنها -أي الخيل
تضحي أداة مسيرة يقودها الشاعر بغية تحقيق الذات. فالصورة التي تتجلى فيها علاقة
الشاعر بالخيل : "الشاعر قائد، والخيل منقادة"، هي التي يجب أن تسود حسب اعتقاده
في علاقته بصدوف. وإذا كانت صدوف كما رأينا في جدلية الغنى/الفقر قد استبدلت بالشاعر
غيره، فإن الشاعر يستبدل بجمال المحبوبة جمالاً إنسانياً آخر يتمثل في المجالس التي

يشهدها مع خلانه الذين يصفهم بالعزة وبياض الوجوه، وهي صفات مقتبسة من عالم مدوف الجسدي، كما يصفهم بوضوح كلامهم وحسن نواياهم على الرغم من فوقيتهم، فتكون الألفة في العلاقة الإنسانية مغايرة للإعراض :

وَجَالِسُ بَيْضِ الْوُجُوهِ أَعَزُّهُ
حُفَرُ اللَّثَاثِ كَلَامُهُمْ مَعْرُوفُ
أَرْبَابُ تَخْلَةٍ وَالْقُرَيْظِ وَسَاهِمِ
إِنِّي كَذَلِكَ آلِفٌ مَالُوفُ

إن إحساس الشاعر بسلبية العلاقة مع المحبوبة الناجمة عن تصادم النسقين الثقافيّين لكل منهما : الغنى/الفقر، جعله يبحث عن نماذج داخل عالمه تؤكد أن إيجابية العلاقة في عالم العشق يجب أن تفضي إلى معنى الخير والجمال. وهذا ما نجده في صورة الغدير الذي ينزل عليه المطر، ويعمّ خيره أرجاء المكان، فيتجاوب السماوي/الغيث مع الأرضي/المكاني في علاقة روحية حميمة تعزز قيمة الحياة وتعلي شأنها :

وَمُسَيَّبُ خَصِرٍ ثَوَى بِبَيْضَلَةٍ
وَإِذَا تُحْرُكُهُ الرِّيحُ يَزِيدُ
حَلَّتْ بِهِ بَعْدَ الْهُدُوءِ نِطَاقُهَا
مِنَعُ مُسَهِّلَةِ النَّتَاجِ زُخُوفُ
تَزَعُ الصُّبَا رِيْعَانَهُ وَدَنَّتْ لَهُ
دُلْحُ يَنْثُونُ، عِظَامُهُنَّ ضَعِيفُ
تَنْفِي الْحَصَى حَجَرَاتُهُ وَكَأَنَّهُ
بِرِحَالٍ حَمِيرٍ بِالضُّحَى مُحْفُوفُ

ويحاول الشاعر الجاهلي بإثارتِهِ للأنساق الجدلية أن يصحّح بعض المفاهيم المجتمعية الخاطئة، وأن يدحض التصوّرات التي قد تمسّ كيانه بسوء. يقول السموأل^(١) :

(١) شرح حملة أبي تمام، ص ص ٢٦١-٢٦٥.

إذا المرء لم يذنس من اللوم عرضه
 وإن هو لم يحمل على النفس ضيمها
 تعيرنا أنا قليل عديدنا
 وما قل من كانت بقاياها مثلنا
 وما ضرنا أنا قليل وجارنا
 لنا جبل يحتله من بخيره
 رسا أضله تحت الثرى وسحابه
 هو الجبل الفرد الذي سار ذكره
 وإننا لقوم لا نرى القتل سبة
 يقرب حب الموت آجالنا لنا
 وما مات منا سيد حشف أنفه
 تسيل على حد الطبات سيوفنا
 صفونا ولم نكد وأخلص سيرنا
 علونا إلى خير الظهور وخطنا
 فنحن كماء المزن ما في نصابنا
 وننكر إن شئنا على الناس قولهم
 إذا سيد منا خلا قام سيد

فكل رداً يرتديه جميل
 فليس إلى حسن الثناء سبيل
 فقلت لها إن الكرام قليل
 قروم تسامى للعلا وكهول
 عزيز وجار الأكثرين ذليل
 منيع يرد الطرف وهو كلي
 إلى النجم فرغ لا ينال طويل
 يعز على من كاذه ويطول
 إذا ما رآته عاير وسلول
 وتكرهه آجالهم فتطول
 ولا طل منا حيث كان قتيلاً^(١)
 وليست على كل السيوف تسيل^(٢)
 إناث أطابت حملنا وفحول
 لوقت إلى خير البطون نزول
 كهام ولا فينا يعد بخيل^(٣)
 ولا ينكرون القول حين نقول
 قوول لما قال الكرام فعول

(١) طل : هدر.

(٢) الطبات : جمع طبة، وهو حد السيف ومضربه.

(٣) الكهام : الجباب ومن لا خير فيه.

وما أَخَمِدَتْ نَارَ لَنَا دُونَ طَارِقٍ وَلَا ذَمَّنَا فِي النَّازِلِينَ نَزِيلُ
وَأَيَّامَنَا مَشْهُورَةٌ فِي عَدُونَا لَهَا غُرُرٌ مَعْلُومَةٌ وَحُجُـوْلُ
وَأَسْيَافُنَا فِي كُلِّ شَرْقٍ وَمَغْرِبٍ بِهَا مِنْ قِرَاعِ الدَّارَعِينَ فَلُـوْلُ
مَعْوَدَةٌ أَلَّا تُسَلَّ نَصَالُهَا فَتُغْمَدَ حَتَّى يُسْتَبَاحَ قَبِيلُ^(١)
سَلِي إِنْ جَهَلْتَ النَّاسَ عَنَّا وَعَنَهُمْ وَلَيْسَ سِوَاءَ عَالَمٍ وَجْهُـوْلُ
فَإِنَّ بَنِي الدِّيَّانِ قُطِبُ لِقَوْمِهِمْ تَدُورُ رَحَاهُمْ حَوْلَهُمْ وَتَجُولُ^(٢)

نحن في هذا النصّ أمام نسقين ضديين يمثلهما : صوت الأنثى/العاذلة وصوت الشاعر. ويدور الجدل بين الصوتين حول قضية محورية في ثقافة الإنسان الجاهلي، وهي الكثرة أو القلة القبليّة.

فالصوت الأنثوي يجسّد، نسقياً، ثقافة الاعتداد بكثرة القبيلة، وما تشكّله هذه الكثرة من قوة وحماية للفرد في رؤية الإنسان الجاهلي لا سيّما في حالة الحرب.

وتكون الكثرة العددية، حسب الصوت الأنثوي، ميزةً فوقية تؤدي إلى تبجح الذات واستصغارها لما سواها. لذا يمكننا القول بأن الصوت المؤنث في هذا النص هو قناع للقبيلة الكبيرة التي تستظهر قوتها على غيرها من القبائل الصغيرة، وترى في قلة عدد الآخر سبة وعاراً.

ولأن الشاعر يواجه، كما يبدو، صوتاً أنثوياً/قبلياً سليط اللسان "تعيّرنا..."، فقد سعى إلى مجابهة هذه السلطة/التسلط باجتراح الأنساق المضادة التي تعطي صورةً جديدة لمفهوم القلة والكثرة في المخيال الجاهلي.

فالقلة التي ينتمي إليها صوت الشاعر تتحوّل إلى كثرة في الفاعلية والسلوك داخل المجتمع انطلاقاً من مقارنتها بالغير. وبذلك ترتبط القلة القائمة على القانون الأخلاقي الصارم بمعاني: النقاء والطهارة "الكرام"/ والجمال، وعزة الجار، التسامي وشيوع الذكر، وحبّ الموت، وكرم الأرومة وصفاء النسب، والقول والفعل، وإغاثة المستغيث، والشجاعة في الحروب، والعلم. بينما تبدو صورة الآخر/القبيلة الكبرى التي يمثلها الصوت الأنثوي مقترنة بصفات تتضاد مع صوت القلة: الدنس "اللؤم"/"القبح" سوء الثناء"، وذلة الجار، والقصور وخمول الذكر، وكره الموت، الكدر وعدم العفة، والقول واللافعل، والبخل، والجبن، والجهل.

إن تضاد الصوتين: صوت الأنثى وصوت الشاعر هو في حقيقته إيماء واضحة إلى حالة الصراع بين القوة/القبائل الكبيرة والضعف/القبائل الصغيرة. وقد كشف التضاد من خلال مركزيته النامية في النص من تكوين صورة لهذا الصراع وعمقه في العقلية الجاهلية. وبمعنى آخر، فإن جدلية التضاد تفرز لنا ضربين من النظام عرفهما الإنسان الجاهلي، الأول نظام يتخذ من الكثرة أداة لإظهار سلطته وقوته، والثاني نظام مصغر هو في نظر النظام الأول تابع إما أن يخضع لسلطة الأول أو أن يهشم. وبما أن الشاعر يعترف في قرارة نفسه بأنه ينتمي إلى نظام يتسم بالقلة، فقد تمكن من ربط هذا النظام بالجوانب الإنسانية التي يحتاجها المجتمع الجاهلي. في حين أنه جرد النظام الاستعلائي الذي ينتمي إليه الصوت

الأنثوي من هذه الخصوصيات المتفردة، وجعله متصلاً بمفهوم العار، وفي هذا رد صريح على الصوت المؤنث وإخماد له.

ويؤدي اللون في الشعر الجاهلي دوراً وظيفياً فاعلاً في الكشف عن الأنساق الثقافية القابعة في أعماق النص، وخلق الصور الفنية التي تفصح عن رؤية الشاعر الجاهلي للوجود. يقول عنتره^(١) :

أَعَادِي صَرْفَ دَهْرٍ لَا يُعَادِي وَأَحْتَمِلُ الْقَطِيعَةَ وَالْبَعَادَا
وَأَظْهَرُ نُصْحَ قَوْمٍ ضَيَّعُونِي، وَإِنْ خَائِتَ قُلُوبُهُمُ السُّودَا
أَعْلَلُ بِالنَّيِّ قَلْبًا عَلِيلاً، وَبِالصَّبْرِ الْجَمِيلِ وَإِنْ تَمَادَا
تَعَيَّرَنِي الْعِدَى بِسَوَادِ جِلْدِي، وَبِضْ خَصَائِلِي تَمَحُّو السُّوَادَا
سَلِي يَا عَيْلَ قَوْمِكَ عَنْ فَعَالِي وَمَنْ حَضَرَ الْوَقِيعَةَ وَالطَّرَادَا
وَرَدَّتْ الْحَرْبُ، وَالْأَبْطَالُ حَوْلِي تَهَزُّ أَكْفُهَا السُّمَرُ الصِّيَامَادَا
وَحَضَتْ بِمُهْجَتِي بَحْرَ الْمَنَايَا وَنَارُ الْحَرْبِ تَنْقَدُ اتَّقَامَادَا
وَعُدْتُ مَخْضَبًا بِدَمِ الْأَعَادِي وَكَرَبُ الرِّكْضِ قَدْ حَضَبَ الْجَوَادَا
وَكَمْ خَلَفْتُ مَنْ بَكَرَ رَدَاجٍ بِصَوْتِ نُوَاحِهَا تَشْجِي الْفَوَادَا
وَسِيفِي مُرْهَفُ الْحَدِيدِ مَاضٍ تَقْدُ شِفَارُهُ الصُّخْرُ الْجَمَادَا
وَرُمَحِي مَا طَعْنَتْ بِهِ طَعِينًا، فَعَادَ بَعِينُهُ نَظَرَ الرَّشَامَادَا
وَلَوْ لَا صَارِمِي وَسَنَانُ رُمَحِي لَمَازَفَعْتُ بَنُو عَبْسٍ عَمَادَا

(١) عنتره بن شداد العبسي، ديوان عنتره، تقديم وترتيب وشرح: عبدالقادر محمد مايو، مراجعة أحمد عبدالله

فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٩٩٩، ص ص ٦٧-٦٨.

تتمركز في بنية هذا النص جدلية قائمة على ثنائية : البياض/السواد. ويسعى عنقرة في ضوء هذه الجدلية إلى قراءة الواقع الثقافي الجاهلي وتفكيكه وإعادة كتابته ليصنع منه في النهاية موقف الثورة والرفض.

إن هذه الجدلية تبرز بوضوح موقف المجتمع الجاهلي من طبقة العبيد مثلما تعاین ازدرائه العنيف لهذه الطبقة مما ولد عند عنقرة، الصوت الممثل لهؤلاء العبيد، حسّ النقيصة والظلم في مجتمع لا يسود فيه إلا الأحرار الأقوياء. فالسواد في نظر النسق الجمعي يندرج في رتبة العار والمثلبة كما يعبر عنقرة : "تعيّرني العدى بسواد جلدي..." وبذلك يصبح النسق الجمعي والمثلبة ومحكوما بثقافة الشكل لا الجوهر، ويتحوّل الفرد الأسود في بنية هذا المجتمع إلى فرد سالب ومنبوذ.

وقد تكرر نقد عنقرة لموقف النسق الثقافي الجمعي منه بصورة مكثفة ودالة في جلّ شعره إن لم نقل كله، وهذا ما يمكن أن نجليه في الأمثلة التالية :

لئن يعبوا سوادي فهو لي نسبُ يوم النزال، إذا ما فاتني النسبُ^(١)
يعيبون لوني بالسواد وإثما فعالهم بالخبت أسود من جلدي^(٢)
يعيبون لوني بالسواد جهالةً ولولا سواد الليل ما طلّع الفجرُ^(٣)
وإن كان لوني أسوداً فخصائلي بياضٌ ومن كفي يُستنزَل القطرُ

(١) عنقرة بن شداد العبسي، ديوان عنقرة، ص ٣١.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٥.

سوادي بياضُ حين تبدو شمائلِي وفعلي على الأنسابِ يزهو ويفخرُ^(١)
 وإن يعيبوا سواداً قد كسبتُ به فالدرُ يستره ثوبُ من الصدف^(٢)

ولأن هذه الرؤية المتعالية للنسق الجمعي تجاه الشاعر تشعره بالانفراد والعزلة والتغريب، على الرغم من محاولته التوحد والانخراط في بنية النسق الجمعي، فقد قام الشاعر بتشكيل نسق فردي جديد يتعامل مع النسق المضاد وفق معطياته الثقافية ليجرد هو الآخر نسقاً فوقياً يخترق النسق المضاد كي يكشفه ويصحح مفاهيمه.

لذا، فإن النسق الجمعي/عبس لم تحقق مجدها وفوقيتها، حسب رؤية النسق الفردي، لولا فاعلية السواد. ويشكل مجال البطولة والحرب دالاً مهماً على حركية النسق الفردي لإثبات أهميته ووجوده في الحياة، إذ يركز الشاعر على قيمة الفعل لا الشكل بوصفها معياراً للحكم على دور الإنسان في أي موقف:

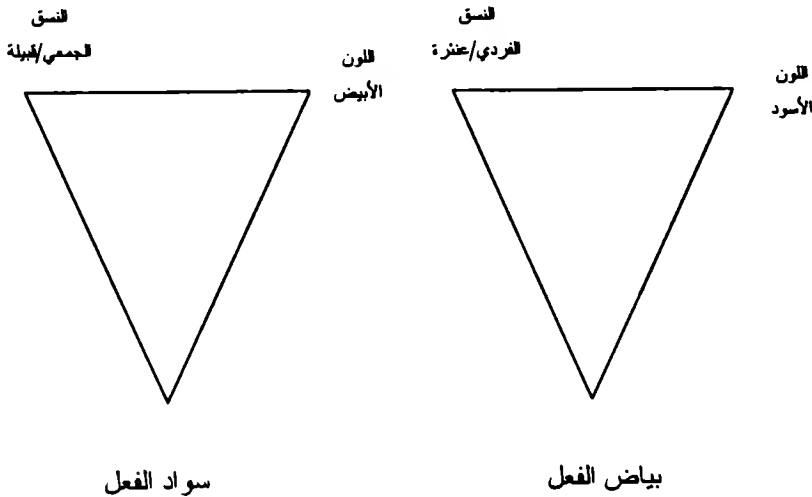
سَلِي يا عِبْلَ قَوْمِكَ عن فعالي وَمَنْ حَضَرَ الوقيعةَ والطُّرادا
 وَرَدْتُ الحربَ، والأبطالُ حَوْلِي تَهَرُّ أَكْفُهَا السُّمَرُ الصُّعَادا
 وخضت بمُهْجتي بحرَ المنايا ونارُ الحربِ تَتَقَدُّ اتَّقَادا
 وعُذْتُ مخضِباً بدمِ الأعادي وَكَرَبُ الرِّكْضِ قد خَضِبَ الجوادا

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦١.

إن عالم الحرب عند عنتره يمثل مدخلاً مهماً لإثبات تميزه، ووسيلة لإظهار جمال الفعل مقابل قبح الصنيع عند الآخر "وأحتمل القطيعة والبعادا..."، وأظهر نصح قوم ضيعوني... وإن خانت قلوبهم الودادا...". وتبعاً لهذا، فإن معنى البياض عند عنتره يضحى متصلاً بعالم الحرب الذي يصنع الحرية والإرادة في ثقافة الإنسان الجاهلي، ولا شك في أن مفهوم البياض هنا يتعارض ومفهوم البياض في فكر النسق الجمعي. فالبياض بياض الفعل في ثقافة عنتره يتحول إلى أداة يتلاشى أمامها سواد اللون "وبيض خصائلي تمحو السوادا..."، بل إن هذا السواد يصبح مطلباً ملحاً في الفعل البطولي "والأبطال حولي.... تهز أكفها السمر الصعادا".

وفيما يلي خطاطة توضح جدلية الصراع الناجم عن ثنائية اللون بين النسقين :



ومن الثنائيات الضدية التي تظهر انسجام البناء الفني في الخطاب الشعري الجاهلي، ثنائية الاتصال والانفصال. وستتضح أهمية هذه الثنائية من خلال المقاطع التالية المكونة لنص أوس بن حجر حيث يقول ^(١):

أ- مقطع الاتصال/١:

وَدَعَ لَيْسَ وَدَاعَ الصَّارِمِ الْلَا حِي	إِذْ فَتَكَّتْ فِي فَسَادٍ بَعْدَ إِصْلَاحٍ ^(٢)
إِذْ تَسْتَبِيكَ بِمَصْقُولٍ عَوَارِضُهُ	حَفَشَ اللَّثَاتِ عِذَابٍ غَيْرِ مِفْلَاحٍ
وَقَدْ لَهَوْتُ بِمَثَلِ الرِّثَمِ آنَسَ	تُصْبِي الْحَلِيمَ عَرُوبٍ غَيْرِ مِكْلَاحٍ ^(٣)
كَأَنَّ رِبْقَتَهَا بَعْدَ الْكُرَى اغْتَبَقَتْ	مِنْ مَاءٍ أَصْهَبَ فِي الْحَانُوتِ نَضَاحٍ
أَوْ مِنْ مَعْتَقَةٍ وَرَهَاءَ نَشْوُئِهَا	أَوْ مِنْ أَنَابِيْبِ رُمَانٍ وَتَفْجَاحٍ ^(٤)

ب- مقطع الانفصال:

هَبَّتْ تَلُومٌ وَلَيْسَتْ سَاعَةُ الْلَا حِي	هَلَا أَنْتَظَرْتُ بِهَذَا اللَّوْمِ إِصْبَاحِي
قَاتَلَهَا اللَّهُ تَلْحَانِي وَقَدْ عَلِمْتُ	أَنْتِي لِنَفْسِي إِفْسَادِي وَإِصْلَاحِي
إِنْ أَشْرَبَ الْخَمْرَ أَوْ أُرْزَأَلَهَا ثَمْنًا	فَلَا مَحَالَةَ يَوْمًا أَنْنِي صَاحِي

(١) أوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٧، ص ص ١٢-١٨.

(٢) فتكت : لجئت وألحنت فيه.

(٣) المروب : الضحوك. مكلاح : عابسة.

(٤) ورهاء : حمقاء.

ولا محالةً من قبرٍ بمخنيّةٍ وكَفَنٍ كَسَرَاةِ الثَّوْرِ وضَّاحِ
دعِ العجوزَيْنِ لا تسمَعُ لقليلهما واعمدِ إلى سيِّدٍ في الحيِّ جَحْجَاحِ^(١)
كانَ الشَّبابُ يلهِينا ويُعْجِبُنَا فما وَهَبْنَا ولا بَعْنَا بأَرْبَاحِ

ج. مقطع الاتصال/٢:

إني أرقْتُ ولم تَأْرَقْ معي صاحي لمسَيِّكفُ بُعيدَ النُّومِ إِيَّوَحِ^(٢)
قد نمتَ عني وباتَ البرقُ يُسْهِرُنِي كما استضاءَ يهوديٌّ بمصباحِ
يا مَنْ لبرقِ أبيتِ الليلِ أرقبُهُ في عارضٍ كمضيِّ الصَّبحِ لُأَحِ^(٣)
دانَ مُسِفٌ فوقَ الأرضِ هيدْبُهُ يكادُ يدفَعُهُ من قامٍ بالِرَّاحِ^(٤)
كانَ ريقُهُ لَمَّا علا شطْباً أَقْرَابُ أبلقَ ينفي الخيلَ رُمَاحِ^(٥)
هَبَّتْ جنوبٌ بأعلاه ومالَ بهِ أعجازُ مُزْنٍ يَسُحُ الماءَ دَلَّاحِ
فالتجَّ أعلاه ثم ارتجَ أسفلُهُ وضاقَ ذرعاً بحمْلِ الماءِ مُنْصَاحِ^(٦)
كأنما بينَ أعلاه وأسفلِهِ رَيطٌ مُنْشَرَّةٌ أو ضوؤٌ مُصْبَاحِ^(٧)
يَنْزَعُ جِلْدَ الحمى أَجَشَّ مُبْثَرِكُ كأنَّه فاحصٌ أو لاعِبٌ داحي

(١) العجوزين: الأم والأب. الجحجاح: السيد الكريم.

(٢) المسكف: المطر الهائل.

(٣) العارض: السحاب.

(٤) مسف: شديد الندى من الأرض. هيد به: ما تكلّى.

(٥) ريقه: مشرفه. أقراب أبلق: أن البرق يضئ في السحاب بلونين هي الأبيض والأسود.

(٦) منصاح: منشق بالماء.

(٧) الريط: جمع ربطة، وهي الملاعة.

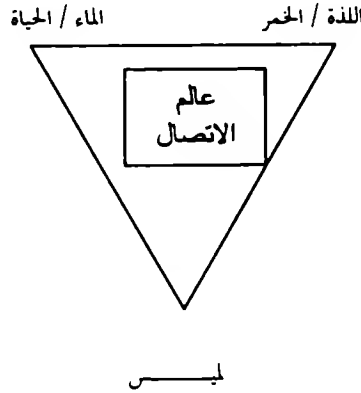
- فَمَنْ بَنَجَوْتِهِ كَمَنْ بِمَحْفَلِهِ وَالْمُسْتَكِنُ كَمَنْ يَمْسِي بِقِرْوَاكِ^(١)
 كَانَ فِيهِ عَشَارًا جِلَّةً شُرْفًا شُعْنًا لَهَايِمٍ قَدْ هُمَّتْ بِإِرْشَاحِ^(٢)
 مُذَلًّا مَشَافِرُهَا بَحًّا حَنَاجِرَهَا تُزْجِي مَرَابِيعَهَا فِي صَحْصَحٍ ضَاحِي^(٣)
 فَاصْبَحَ الرُّوضُ وَالْقِيَعَانُ مُفْرَعَةً مِنْ بَيْنِ مُرْتَفَقٍ مِنْهَا وَمُنْطَاحِ
 وَقَدْ أَرَانِي أَمَامَ الْحَيِّ تَحْمِلُنِي جُلْدِيَّةً وَصَلَّتْ دَايَاً بِالْأَوَاحِ
 غَيْرَائَةٍ كَأَنَّ الضَّحْلَ صَلَبُهَا جَزْمُ السَّوَادِي رَضْوَةٌ بِفَرَاكِ
 سَقَى دِيَارَ بَنِي عَوْفٍ وَسَاكِنَهَا وَدَارَ عُلَقَمَةَ الْخَيْرِ بْنِ صُبَاكِ

تتجلى ثنائية الاتصال والانفصال في هذا النص من خلال جدلية الفساد/الإصلاح، إذ تتحدّد وفق هذه الجدلية علاقة الشاعر بالعالم المحيط. ففي مقطع الاتصال الأوّل نرى علاقة الشاعر بالمحبوبة متماوجة بين الإصلاح والفساد، أو هي متحوّلة من الإصلاح/الاتصال إلى الفساد/الانفصال.

ويبدو تعلق الشاعر بفكرة الاتصال واضحاً من خلال استطراده في وصف جمال المحبوبة "إذ تستبيك بمصقول عوارضه...، وقد لهوت بمثل الرثم...، كأن ريققتها ... من ماء أصهب، أو من معتقة ورهاء... أو من أنابيب رمان وتفاخ".

-
- (١) النجوة : ما ارتفع من الأرض. المحفل : مستقر الماء. القرواح : الأرض المستوية.
 (٢) العشار : التي أتى عليها عشرة أشهر من حملها. الجلة : المسان من الإبل. الشرف : الكبار منها. اللهايم : الغزار. الإرشاح : أرشحت الناقة إذا اشتد فصيلها وقوي.
 (٣) هدل : مسترخية. الصحصح : المكان المستوي الظاهر.

إن هذه الصفات الجمالية تشي باللذة التي حققها الشاعر ماضوياً "وقد لهوت..."، وهي التي تؤكد قيمة الاتصال مع الآخر/لميس لبث الإشراق والحيوية في الوجود. ويسهم اسم المحبوبة لميس في حضور معنى الاتصال والتوحد بين الشاعر والمؤنث /قطبي الحياة بفعل الدلالة التي يحملها الاسم نفسه : "لميس : اللمس، والاتصال". وقد لمس الشاعر فعلاً جدوى هذا الاتصال، ماضوياً، من خلال استحضار صورة الخصب والطهارة الماثلة في تشبيه ريق المحبوبة بالماء والخمر:



ولكن على الرغم من تركيز الشاعر على فكرة الاتصال بغية بناء عالم إنساني يقوم على الحب، فإن لذة الاتصال سرعان ما تتحول إلى انفصال سالب أو تحول سلبي يفسد طعم الحياة، وهو تحول مفاجئ لعبت لميس دوراً فاعلاً في تشكله وإحداثه "إذ فنكت في فساد بعد إصلاح".

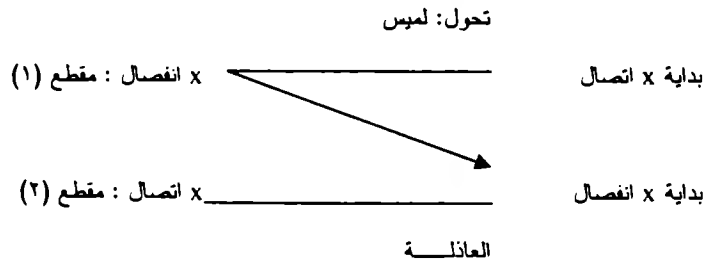
وهذا الانفصال الناجم عن تحوّل العلاقة سبّب للشاعر الفجیعة والفقد بدلاً من لذة
المشوق، الأمر الذي ينمّي حالة الانفصال بين الشاعر والآخر الذي يتعامل معه الشاعر كما
نرى في مقطع الانفصال.

ففي هذا المقطع ينفصل الشاعر عن صوت العقل الذي تمثله الأنثى / العاذلة "هبت
تلوم وليست ساعة اللاحى..."، ليتصل بلذة أخرى بديلة عن ليس تتمظهر في استعانة
الشاعر بعالم الخمر الذي يرمز إلى حالة من العبث والهروب من المأساة التي صدمت الشاعر
في المقطع الأول.

ولا بدع في أن عبثية الشاعر في مقطع الانفصال ناتجة عن سيطرة فكرة الفقد أو الموت
على أفكاره وغلبتها عليه، مما جعله ينفر من كلّ صوت عاقل ويقرّ بحقيقة الموت وزوال
مرحلة الشباب وانصرامها :

ولا محالة من قبرٍ بمخنيّةٍ وكفّن كسرة الثور وضّاح
دع العجوزين لا تسمع لقيلهما واعمد إلى سيّد في الحيّ ججاج
كان الشباب يلهينا ويغيبنا فما وهبنا ولا بغنا بأرباج

لقد اتحد المقطعان "مقطع الاتصال ١ / مقطع الانفصال" ليشكّلا صيغة نموذجية
لتأملات الشاعر في أضداد الحياة. ويمكننا توصيف حركة الشاعر وعلاقته بعوالم هذه
الجدلية من خلال الخطاطة التالية :



ولا شك في أن الشاعر في لحظة تماوج حركته بين الاتصال والانفصال يعرض لمشكلة جوهرية مؤرقة للفكر الإنساني، وهي مشكلة الحياة والموت.

ومن هنا، تتناص فلسفة أوس حول هذه الإشكالية مع الفلسفة التي قدمها جلجامش. وقد قدم أستاذنا عبدالقادر الرباعي نقاشاً عميقاً لهذه الإشكالية في كتاب الطير في الشعر الجاهلي، حيث "كانت مشكلة الخلود أو طلب الحياة الدائمة تؤرق الإنسان القديم على قدر تأريق الموت له، فمنذ بداية الخلق كان الخلود غاية الإنسان...، فكان سعي جلجامش ومغامراته براً وبحراً كان من أجل نيل "الحياة الخالدة"، وقد اتخذ القوة سبيلاً إلى نيل الخلود.."^(١).

يقول جلجامش متوجهاً بالحديث إلى الفتاة سيدوري، ساقية حان الآلهة، بعد أن فقد صديقه إنكيدو^(٢):

"إن من لـزمني في المشـقّات جميعاً،
إنكيدو الذي أحببت كـثيراً،
من لـزمني في المشـقّات جميعاً،
أدركه مصير البشـر.
في الليل وفي النهار، بكيت عليه،
ولم أسلمه للدفن،
عسى من بكائي عليه يفـيـق.
سبعة أيام وسبع ليال بكيت عليه،

(١) الطير في الشعر الجاهلي، ص ٨٩.

(٢) فراس السواح، جلجامش - ملحمة الرافيدين الخالدة، دار علاء الدين، دمشق، ط١، ١٩٩٦، ص ص

حتى سقطت دودة من أنفــــه .
 أهيم على وجهي كصياد في أعماق الفلاة .
 فيا فتاة الحان، كما أرى وجهك الآن،
 ألن يكتب لي ألا أرى الموت الذي أخاف؟

إن صوت أوس بن حجر يتصادى مع صوت جلجامش في كلا النصي : النص الشعري والنص الملحمي. فهما نموذجان إنسانيان توصلنا إلى حقيقة الموت /الانفصال بعد خوض غمار معركة الحياة الاتصال : ليس /إنكيدو. وبعد أن يوقن كلُّ من أوس بن حجر وجلجامش بحتمية الانفصال المؤلمة، فإن الحياة أو أسلوب الحياة يصبح لديهما ضرباً من الهذيان والبحث عن بدائل مؤقتة تمكن الذات من اصطناع ملذاتها. وهذا ما لسناه عند أوس في المقطع الثاني، ونلمسه عند جلجامش من خلال خطاب فتاة الحان التالي^(١):

إلى أين تمضي يا جلجامــــش ؟
 الحياة التي تبحث عنها لن تجدها
 فالآلهة عندما خلقت البشر،
 جعلت الموت لهم نصيباً،
 وحبست في أيديها الحياة.
 أمّا أنت يا جلجامش فاملاً بطنك،
 وافرح ليلك ونهارك.
 اجعل من كل يوم عيداً،

(١) جلجامش - ملحمة الرافدين الخالدة، ص ص ٢٠١-٢٠٢.

وارقص لاهياً في الليل وفي النهار.
 إخطر بثياب نظيفة زاهية،
 واغسل رأسك وتحمم بالمياه.
 دَلْ صغيرك الذي يمسك بيدك،
 واسعد زوجك بين أحضانك.

هذا نصيب البشر (في هذه الحياة). (اللوحة الثالث من النص البابلي القديم).
 وأما مقطع الاتصال الثاني، فإنه يظهر فردية الشاعر وهي تتصل بالسمائي/المطر،
 وتشيم البرق لتقيم طقساً شعائرياً في الاستسقاء حتى تتمكن من تغيير واقع الحال :
 إني أرقْتُ ولم تَأْرَقْ معي صاحبي لِمَسْتَكْفُ بُعِيدَ النُّومِ إِبْرَاقُ

وليس البرق في هذا المقطع سوى بارقة الأمل التي يعول عليها الشاعر كثيراً، لكي
 يلمس نعمة الحياة التي فقدها في المقطع الاتصالي الأولي من جديد. وهذا ما يبدو فعلاً من
 خلال حالة الأرق التي تنتاب الشاعر وهو ينتظر المخلص المعجز الذي يعيد إلى الحياة
 حيويتها وجمالها الإنساني.

والأمر اللافت للنظر في هذا المقطع وفي غيره من النصوص الشعرية الجاهلية التي ترد
 فيها صورة البرق أو طقس الاستمطار أن الشاعر يلقي على عاتقه مهمة إقامة الشعائر
 لاستنزال المطر ليلاً :

قد نمتَ عني وباتَ البرقُ يُسهرُني كما استضاء يهوديٌ بمصباح
 يا مَنْ لِبَرْقِ أبيتُ الليلَ أرقُبُهُ في عارضٍ كمضيءٍ الصَّبحُ لُحاح

ومما لاشك فيه أن الشاعر الجاهلي لا يخلق صورته الشعرية عفواً أو جزافاً دونما دلالات ورموز تضمنية، لذلك فإن صورة المطر الليلي تعبر بعمق عن تحدي الشاعر لعالم الظلام الذي يكتنف حياته ووجوده بالتفاؤل والأمل.

ويصور الشاعر فاعلية هذا المطر بطريقة تشعر بشموليته وتوحي بخيريته. فالمطر العميم، كما يبدو، يتخلل الأماكن المرتفعة "كأن ريقه لما علا شطباً..."، "فالتج أعلاه ثم ارتج أسفله... وضاق ذرعاً بحمل الماء منصاح"، ولا شك في أن اتصال السماوي/المطر بالأرضي شكل ملاذ الشاعر الأخير في إعادة تجديد الحياة وتشكيلها..

لقد وجد الشاعر من خلال طقوسيته الشعائرية واتصاله بالسماوي وسيلة إيجابية عندما وجد ناتج المطر ينتشر في كل مكان. وهذا ما يشكل في نظر الشاعر طمساً لحالة السلب والانقطاع التي رأيناها في المقطع الثاني.

وهكذا كان هذا المطر بمنزلة الطوفان الذي يعيد إلى الحياة خصوصية التجديد والديمومة والولادة معاً:

يَنْزَعُ جِلْدَ الْحَصَى أَجَشَّ مُبْتَرِكُ كَأَنَّهُ فَاحِصٌ أَوْ لَاعِبٌ دَاحِي
فَمَنْ بِنَجْوَتِهِ كَمَنْ بِمَخْفَلِهِ وَالْمُسْتَكِينُ كَمَنْ يَمْسِي بِقُرْوَحِ
كَأَنَّ فِيهِ عَشَاراً جِلَّةً شُرْفَاً شُعْثاً لَهَايِمَ قَدْ هُمْتُ بِإِرْشَاحِ
هُذْلاً مَشَافِرُهَا بُحَاً حَنَاجِرُهَا تُزْجِي مَرَابِيعَهَا فِي صَحْحٍ ضَاحِي
فَأَصْبَحَ الرُّوضُ وَالْقِيَعَانُ مُفْرَعَةً بَيْنَ مُرْتَفَقٍ مِنْهَا وَمُنْطَاحِ

إن مقطع الاتصال الثاني حقق فعلاً ما لم يحقق في مقطع الاتصال الأول، وهو مقطع يتضاد بوضوح مع مفردات المقطع الأول. فالمطر في هذا المقطع يبث الحياة في كل شيء، ويحفظ بوجوده نسل الجماعة من الموت "عشاراً... مشافرها... مرابيعها" في ظل المكان

الواحد، مما حقق الاستقرار والخصب والثبات في المكان "فأصبح الروض والقيعان ممرعة..."، وهذه الصورة الجميلة التي يريدها الشاعر/الصوت الإنساني أخفقت ليس في تحقيقها كما رأينا، إذ طغى مشهد الاستبداد الأنثوي على الواقع، وتحول الجمع إلى فرقة وشتات، والإصلاح إلى فساد.

وعلى الرغم من القوة التدميرية التي أظهرتها صورة المطر في المقطع الأخير، فإن هذه القوة أصبحت ضرورية في رؤية الشاعر لتجسيد صورة الانبعاث من العدم، والاتصال بعد الانقطاع. وهذا ما يمكن أن نفهمه أيضاً من وظيفة الطوفان في المخيال الديني في الإسلام وفي ملحمة جلجامش أيضاً. فقد لفت انتباه الدارس أن مشهد الطوفان عند أوس بن حجر يتعامل بصيغة أو بأخرى مع مشهد الطوفان في الملحمة ويتعلق معه. فكما كان المطر/الطوفان عند أوس ليلياً، فقد جاء كذلك عند جلجامش. يقول جلجامش^(١):

ولذا، فإني لهابطٌ إلى الأبسو، فأعيش مع سيدي إياً،^(٢)
الذي سيمطر عليكم (من بعدي) خيرات وافرة :
طيوراً (من أفضلها) وأسماكاً (من أندرها).
(ولسوف تغتلىء الأرض) بغلال الحصاد.
وعند الغسق، ربّ العاصفة
سيرسل مطراً من القمح ينزل عليكم

(١) جلجامش - ملحمة الرافدين الخالدة، ص ٢١٩.

(٢) الأبسو : هي الأعماق المائية تحت الأرض حيث يعيش إيا إله الماء.

وإذا كانت سفينة جلجامش قد أظهرت صورة الحياة بعد الغرق والموت على حقيقتها، كما أظهرت دور البطل الذي يمثل الصوت الإنساني في البحث عن معنى الحياة وقيمة الخلود^(١):

سـتة أيام وسـتت لـيال،
الرياح تهب، والعاصفة وسيول المطر تطفئ على الأرض
ومع حلول اليوم السابع، العاصفة والطوفان،
التي داهمت كجيش، خفت شدتها.
هدأ البحر وسكنت العاصفة وتراجع الطوفان.
فتحت الكوة، فسقط النور على وجهي.

فإن ناقة الشاعر القوية/سفينة الصحراء تتجلى بعد مشهد الطوفان الغامر لتمثل لحظة الانتصار بقيمة الحياة، فتصبح في رمزيتها ووظيفتها معادلاً لسفينة نوح وسفينة جلجامش، وهذا ما أوجت به كلمة الألواح في قول الشاعر :

وقد أراني أمام الحيّ تحملني جُلْدِيَّةٌ وصَلَّتْ دأياً بالسَّواح

(١) جلجامش - ملحمة الرافدين الخالدة -، ص ٢٢٥. وانظر نص الطوفان من خلال المحاور بين جلجامش وأوتابشتيم، ص ص ٢١٧-٢٣٥.

الفصل الثاني

المفارقة الشعرية

١- المفارقة تنظيراً:

تعددت الدراسات النقدية التي تناولت المفارقة بالدرس والتحليل إلى يوم النقاد هذا دون أن يتمكن أيّ منها من تقديم حدّ دقيقٍ وجامعٍ لهذا المصطلح. لذا فإنه "يمكن تشبيه مفهوم المفارقة في وقت من الأوقات بسفينة أُلقت مراسيها، لكن الرياح والتيارات وهي قوى متغيرة ودائمة تسحبها رويداً عن مراسيها"^(١).

وبهذا يمكن أن تكون المفارقة بمثابة السفينة المحيرة التي تتجاذبها الثقافات (الرياح والتيارات)؛ لتشكل شيفرة ثقافية تتغير مدلولاتها ومفهوماتها حسب السياق الثقافي التعاقبي (الزمني) الذي تنوجد فيه.

لقد عرّف جون ماكوين المفارقة Irony بأنها "صيغة بلاغية تعبّر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضادّ، والأصل الإغريقي لهذه الكلمة هو اسم (آيرون) أحد الشخصيات في الكوميديا، الذي صفته (آيرونيثيا) أي التظاهر والادعاء بغير الحقيقة. ويفيد الاسم معنى (المفرّق) الذي يفرّق بين المظهر والحقيقة"^(٢).

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن أول ظهور لهذه الكلمة، تاريخياً، كان "في جمهورية أفلاطون في القرن الرابع قبل الميلاد، حيث كانت الكلمة تحمل معنى العقوبة والأسلوب

(١) د.سي. ميويك، المفارقة، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، د.ت، ص ١٩.

(٢) جون ماكوين، الترميز - موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠م، ص ٩٥. وهناك من الدارسين من ترجم مصطلح Paradox بمعنى المفارقة، وهي ترجمة خاطئة، إذ إن كلمة المفارقة هي ترجمة لـ "Irony". وقد عذّ عبدالواحد لؤلؤة الـ Paradox : النقيضة شيئاً مختلفاً عن الـ "Irony". انظر : د.سي. ميويك/المفارقة - ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، ص ٧.

المخادع للناس"^(١). ونلاحظ في الجمهورية "أن محاورات سقراط Socrates نفسه أخذت دور المتناقض (Eiron) الذي يبدو شخصية مربكة تتخذ دور الإنسان الجاهل الذي يطرح أسئلة بسيطة وساذجة ليوقع محاوره في شرك الخداع وجعله يعترف بالحقيقة"^(٢).

واستنتاجاً مما تقدّم، يمكننا القول بأن المفارقة تعدّ رؤية ثقافية لصانعها تجاه الحياة والوجود، عن طريق اصطناع أسلوب المراوغة والحيل الكلامية والإشاريّة وإظهار جدليات الصراع. وهكذا فإن المفارقة، كما أشار كيركيغارد Kierkegaard، تؤسس مبدأ التبادل في الصراع وربطه بالحقيقة الإنسانية، إنّها توليف ضدي يصف الكيفية التي سيبدو فيها اللفظ منسجماً من خلال لفت الانتباه إلى الأجزاء المتنافرة في حالة الوعي"^(٣).

إن فاعلية المفارقة تتحقق في الحياة والأدب بفعل قوّة تأثيرها المفارق لتوقعات المتلقي، إذ إن أحداث الصراع التي تتضمنها المفارقة تحدث بطريقة غير مقصودة ومخطط لها من قبل صانع المفارقة، حيث تتصاعد الأحداث تدريجياً إلى أن يقع المتلقي في خيبة التوقّع وإحداثية المفاجأة.

ولذلك يمكن أن تعدّ المفارقة "استراتيجية في الاتصال مع الحسن أو الشعور بحيث لا تحدث تأثيراً فقط بين معنى ومعنى (قال / لم يقل)، ولكن تحدث تأثيرها بين الناس (الساحر/ صاحب المفارقة، والمؤولون/المتلقون، وموضوع المفارقة/الضحية)"^(٤).

The PenGuin Dictionary of Literary Terms and literary Theory, P. 458.

(١)

Ibid, P. 458

(٢)

Gary J. Itandwerk, Irony and Ethics in Narrative from Sclegel to

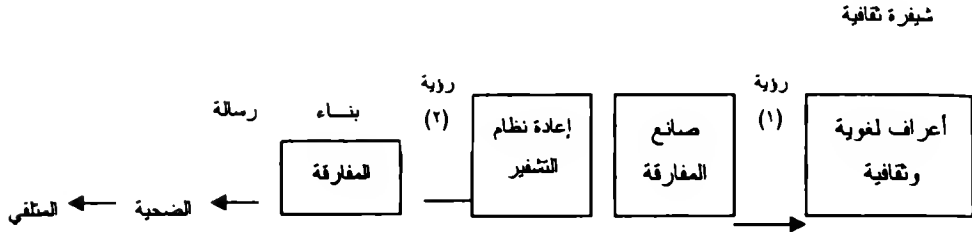
(٣)

Lacan, Yale University press- New Haven and London, 1985, P. 8.

Linda Hutcheon, Irony Edge-The Theory and Politics of Irony, Routledge, London and NewYork, 1995, P. 58.

(٤)

وتوضح الخطاطة التالية الاستراتيجية التي يوظفها صانع المفارقة في بناء العالم المفارق داخل النص وتشكيل الأثر الانفعالي على المتلقي :



يكشف هذا المخطط، كما يبدو، تلك الوظيفة التأثيرية الانفعالية التي يحدثها المفارقة من حيث كونها تقنية بارعة يوظفها المؤلف/صانع المفارقة لخلق عوالم متصارعة متضادة يهدف من خلالها إلى رؤية العالم والوجود بثقافة أو رؤية جديدة مغايرة.

إن طبيعة العلاقة الضدية الماثلة في بنية النصّ المفارق تحفز المتلقي على تشريح عناصر المفارقة؛ "لأن معنى المفارقة يظهر للوجود بوصفه نتيجة للعلاقات والفاعلية والأداء التي تدمج سوياً على الرغم من اختلاف المعاني التي يريدها صانعو المفارقة من أجل خلق شيء جديد، ولوضع المعاني الجديدة على محك النقد..."^(١).

وتضعنا المفارقة، للوهلة الأولى، أمام لعبة الأضداد التي تشكلها انحراف الشيفرات الثقافية عن معنى المباشرة والتقريبية، وقد كان "شيشرون Cicero أول من أعطى المفارقة قيمتها لا لمجرد أنها شكل للكلام، وإنما بوصفها صيغة في انحراف الخطاب من خلال الإشارة إلى بدايات الجدل السقراطي، عندما كان سقراط يجري حوارات تنمّ على عبقرية

وبراعة وسحر"^(١). وقد أشار أوغسطين St. Augustine إلى معنى الانحراف الذي تسببه المفارقة بقوله : "في المفارقة نستطيع أن نحدّد عن طريق نغمة الصوت المعنى الذي نرغب في إيصاله كما لو قلنا لرجل يتصرّف تصرفاً سيئاً : "أنت تتصرف جيداً"^(٢).

تعتمد المفارقة، إذن، في تشكيلها على مفارقة الحقيقة والواقع المائل بفعل إعادة إنتاج المعنى الثقافي للوصول إلى الحقيقة والواقع في ضوء العوالم الجديدة. فهي تنتقل بالمتلقي من العفوي إلى المفاجئ واللامتوقع، كما أنها "أسلوب مثير؛ لأنه، في أخص خصائصه، ناتجٌ من تصادم داخل النفس بين ما يتوقّع وما يحدث واقعاً. وهي حيلة بلاغية يستخدمها الكتاب للتعبير عن معنى يتضاد مع معنى آخر مستقر في الذهن. وهناك مجموعة من التقنيات التي تتحقّق المفارقة بها، أو من خلالها، إذ من الممكن أن يوضح الكاتب بأن المعنى المخفي يتناقض تماماً مع المعنى الظاهر. ومن الممكن أيضاً أن يبني جملة على أساس التعارض بين المتوقّع والمنجز، أو بين الوضع البارز والحقيقة الكامنة خلفه"^(٣).

ويحاول صانع المفارقة أن يقدّم لمتلقيه فهماً خاصاً للأشياء التي يتعامل معها، أي إنه يحاول بناء نسق ثقافي يهيمن فيه على متعلقات المفارقة : لغة، وحركة، وشخصاً،

(١) Earle Birney, Essays on Chaucerian Irony, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo, London, 1985, P. XVI.

Ibid, P. XVI

(٢)

وانظر حول التطور التاريخي لمصطلح المفارقة :

J.A.K. Thomson, Irony: an Historical Introduction, Harvard University press, 1927, PP. 2-8.

وينظر حول المفارقة تنظيراً وتطبيقاً: دراسة ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث - أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢.

(٣) عبدالقادر الرباعي، صور من المفارقة في شعر عرار-قراءة من الداخل، ضمن كتابه : عرار الرويا والفن - قراءة من الداخل، دار أرملة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٤٣.

وصوراً، متشكلة بوصفها مفردات أساسية تصوغ فلسفته الذاتية. وهكذا فإن "أسلوب صانع المفارقة يصبح ضرورياً ذا دور تمزيقي لكل الأشياء التي تم ربطها معاً لكي يجيز لها مخرجاً وتشكيلاً من داخلها نفسها..."^(١).

إن جوهر المفارقة قائمٌ في أساسه على فكرة الصراع حيث يرى صانع المفارقة الأشياء المحسوسة رؤية معينة حسبما تُعطي عليه نفسيته عالمه الداخلي وثقافته، فهو يعمد إلى التغيير ومحو عالم الآخر العالم الخارجي لبناء عالمه الذاتي. ولا شك في أن "المفارقة في هذه الحالة هي الصراع بين النسبي والكلي، والوعي بتزامن من المحال والضروري، واللامحدود المجهول والمحدود المعلوم. وليست المفارقة مجرد تسجيل لهذه الأحوال، بل هي الوعي الشديد بالتناقض داخل الذات بقدر ما هي الوعي الشديد بالتناقض خارجها"^(٢).

ويشكل انهزام الضحية Victim في بنية النصّ المفارقي علامة دالة على انتصار سلطة النسق الاستعلاني/صانع المفارقة، وموقفاً يستشعر فيه صانع المفارقة بالرضا الداخلي نتيجة إلغائه الآخر الضحية، وبهذا "يعيش صانع المفارقة حالة افتراض على الدوام، وهو في ذلك صادق في اعترافه بعدم قدرته على احتواء الحقيقة كاملة. إن كلاً العالمين المحدود واللامحدود، أو المشروط واللامشروط، أو الواقعي والترانسندنتالي، يعدّ من وجهة نظره، من لوازم العقل الإنساني"^(٣).

(١) Frederick Garber, Self, Text, and Romantic Irony-The example of Byron, Princeton, New Jersey-Princeton University Press, 1988, P. 200.

(٢) نبيلة إبراهيم، المفارقة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل-سبتمبر ١٩٨٧، ص ١٣٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٣٥.

وتضمر المفارقة في بنيتها الرئيسية كل ما هو إشكالي ناجم عن التوتر بين نسقين متضادين، النسق الثقافي لصانع المفارقة والنسق الثقافي للآخر الضحية. ونتيجة لتعارض هذين النسقين وتصادمهما تبرز للوجود القضية الكبرى أو الهاجس الرئيس وهو تأسيس عالم أحادي الرؤية والنسق، إذ "يبدو أن هذا العالم يتكون من نظامين لا يمكن أن يتآلفا. ينشط الأول، ولا يمكن أن ينشط إلا في إطار المعاني والقيم والاختيارات العقلانية والغايات، ويبدو أن النظام الثاني لا يمكن فهمه في هذه الحدود"^(١).

إن النسق الأول/صانع المفارقة يحمل في ذهنه أفكاراً ورؤية ثقافية للعالم والحياة تتصادم بشكل حاد مع ثقافة الآخر/الضحية/المجتمع... إلخ، حيث يعرض النسق الأول سلبيات النسق الثاني، ويحاول أن يتفرد بإعطائه تشكيلاً جديداً لا يتعارض مع نسقه ونظامه. ولكن "على الرغم من أن هذين النظامين غير متآلفين، فإنهما متداخلان في بعضهما كذلك؛ فالنظام الغريب يمدّ سلطانه إلى مركز النظام الإنساني ذاته، كما يشعر النظام الإنساني أنه مضطّر لإيجاد معاني وقيماً وغايات في اللانساني، وباختصار لتقليص الثنائية إلى وحدة"^(٢).

والقضية الرئيسية التي تسعى المفارقة إلى كشفها تكمن في محاولتها معاينة الحياة الإنسانية من زاوية التضاد، فالإنسان عندما ينعم النظر في موضوعات معينة في الحياة كفلسفة الحياة والموت، مثلاً، فإن عقله ينشغل فعلاً بهذه الجدلية ومفارقاتها المتنامية. لذا فإن "أساس المفارقة العامة يتجلى في تلك التناقضات، التي تبدو جوهرية لا يمكن حلّها مما

(١) د.سي. ميويك، المفارقة، ترجمة عبدالواحد للؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م، ص ١٠٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٠٨.

يواجه الناس عندما يتأملون في وسائل مثل أصل الكون وغايته، وحتمية الموت، والانقراض الأخير لجميع أنواع الحياة، واستحالة الكشف عن المستقبل، والتضارب بين العقل والعاطفة والغريزة، والإدارة الحرة والحتمية، والموضوعي والذاتي، والمجتمع والفرد، والمطلق والنسبي والإنساني والعلمي^(١).

فعندما يقرأ المتلقي صوت أوديب Oedipus التالي : "ليس هنالك سرّ، فقد أخبرني أبولو Apollo والكاهن نفسه واتهماني بالزواج من أُمّي الوحيدة وقتل أبي بيديّ هاتين"^(٢).

فإنه —أي المتلقي يصبح أمام مفارقة مدهشة ولغزٍ محير تجاه موضوع حتمية القدر في حياة الإنسان، إذ لا يمكن للإنسان أن يقتل والده ويتزوج أمه، وينجب منها أطفالاً— بنات أوديب Antigone and Ismenie "هن بمقام أخواته.

إن المفارقة التي تطرحها أسطورة أوديب توحى بهيمنة النسق الغيبي بوصفها سلطة مطلقة، وتصوير العجز الإنساني أمام قوة القدر. فالمفارقة في هذه الأسطورة أبرزت شكلاً إنسانياً يتمثل في قلق الإنسان تجاه مصيره في الحياة، كما أنها جعلت الضحية تعاني في حياتها من أثر هذه المفارقة، وجعلت المتلقي نفسه ينفعل بأحداث هذه المفارقة.

وينضاف إلى هذا أن مفارقة القدر التي ذكرها الباحث هنا ما هي إلا نوع من أنواع كثيرة للمفارقة ذكرها د.سي.ميويك أهمها : "السخرية، والمفارقة اللاشخصية، ومفارقة

(١) د.سي. ميويك، المفارقة، ص ١٠٧.

(٢) Sophocles, Oedipus the King, Translated and Introduced by Don Tylor, Methuen

Drama London Ltd, 1986, P.41.

الاستخفاف بالذات، ومفارقة الفجاجة، ومفارقة الكشف عن الذات، ومفارقة التنافر البسيط، والمفارقة الدرامية، ومفارقة الأحداث، والمفارقة العامة، والمفارقة الرومانسية^(١).

وأما عن المفارقة في الدرس النقدي-البلاغي العربي، فإننا نلاحظ أن كلمة المفارقة لم تكن مصطلحاً نقدياً بلاغياً قاراً في المدونة النقدية العربية آنذاك، وإن كنا لا نعدم وجود مصطلحات تتضمن، من بعيد، معنى المفارقة. "فقد استعملت مصطلحات أخرى، حملت بدورها شيئاً من دلالات مصطلح المفارقة مثل "التعريض"، و "التشكك"، و "المتشابهات"، و "تجاهل العارف"، و "تأكيد المدح بما يشبه الذم"، و "تأكيد الذم بما يشبه المدح"^(٢).

والمفارقة في اللغة ترتد إلى الجذر الثلاثي "فرق"، و "فارق الشيء، مفارقة وفراقاً : أي باينه، وفارق فلان امرأته مفارقة وفراقاً أي باينها"^(٣).

وهذا المعنى الذي تحققه المفارقة في مستواها اللغوي يتفق تماماً مع المفهوم الكلّي للمفارقة في الحياة والفن، إذ إنّ دلالة الكلمة "باينه : فارقة"، تشي بمعنى الانحراف عن سلوك ما إلى سلوك آخر متغير، وهكذا هي المفارقة بمعناها الشمولي واقتنائها بدلالة اللاتوقع والانفعال.

(١) انظر: المفارقة، د.سي.ميويك، ص ص ٨١-١٢٦. وانظر حول أنواع المفارقة، أيضاً: خالد سليمان، المفارقة والأدب-دراسة في النظرية والتطبيق، دار المشرق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٩، ص ص ٢٤-٢٦.

(٢) خالد سليمان، نظرية المفارقة، ص ٢٢.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة "فرق".

ولابدّ من الإشارة أيضاً إلى أنّ المصطلحات البلاغية التي ذكرت آنفاً بوصفها قريبة من معنى المفارقة في لغتنا النقدية المعاصرة، وردت عند نقادنا القدماء في سياق مفهومات معينة تتضح من خلال تعريفات النقاد لها. ولذلك فإن الأمثلة النثرية والشعرية التي تندرج تحت كل مصطلح تجعلها متغايرة، لدرجة أنّ قولنا، من وجهة نظرٍ حدائثية، بقرّبها من مفهوم المفارقة يضعنا من حيث لا ندري أمام مصطلحات مختلفة فيما بينها لمصطلح واحد هو المفارقة. وقد لفت انتباه الدارس من هذه المصطلحات البلاغية التي مرّ ذكرها مصطلح "تجاهل العارف"، ويبدو أن الحد الذي حمله هذا المصطلح يذكّرنا، للوهلة الأولى، بمعنى المفارقة في بدايتها كما وردت عند الإغريق والمحاورات السقراطية، بيد أن الأمثلة التي جاءت شاهدة على هذا المصطلح كانت قليلة دون توسع أو تعليق. يقول صاحب كتاب الصناعتين : "تجاهل العارف أو مزج الشك باليقين هو إخراج ما يعرف صحته مخرج ما يشكّ فيه ليزيد بذلك تأكيداً من مثل ... قول القائل :

بإلله يا ظبيات القاع قلن لنا ليلاي منكنّ أم ليلى من البشر^(١)

٢- الإجراء: النسق المفارق للنص في القصيدة الجاهلية :

✓ ما من شك في أن النص الشعري الجاهلي يشكل واقعة ثقافية مهمة أودع فيها الشاعر الجاهلي خلاصة تجاربه في الحياة ونظراته المتألمة في الكون والوجود. وبما أنّ العقلية الجاهلية في صورتها النمطية هي عقلية خاضعة لمنطق الجدلية وتتسم بالقلق والشك والتساؤل

(١) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل

إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦، ص ٣٩٦.

تجاه موضوعات الحياة ولاسيما الغامضة منها، فإن هذه السمة تجعل من النص الشعري مضرراً للمفارقات الثقافية، ومدخلاً فاعلاً لاستكناه دلالات هذه المفارقات.

إن المفارقة في النص الشعري الجاهلي بنية جدلية دالة، وشيفرة ثقافية لم تحاول الدراسات النقدية الحديثة في حدود ما توافر للباحث من مرجعيات في هذه الموضوعات أن تقدم مقاربات عميقة للنسق المفارقي في النصوص الشعرية الجاهلية، اللهم سوى دراسة منفردة للباحث حسني عبدالجليل يوسف عنوانها: "المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي- دراسة نظرية تطبيقية"^(١). وهي دراسة راوح فيها الباحث، كما أشار في العنوان الفرعي، بين النظرية والإجراء. ولكن قراءته هاته لم تحقق، وهي قراءة مشروعة بطبيعة الحال، صفة التأويل العميق للنصوص الشعرية التي تخيرها في دراسته.

على أية حال، فإن الباحث يهدف من دراسة هذه المفارقات النصية إلى الكشف عن تجليات المفارقة في نماذج من الشعر الجاهلي والوظيفة الفاعلة لهذه المفارقة ضمن البناء الكلي للنص.

يقول عبيد بن الأبرص^(٢):

لَمَنِ الدَّارُ أَقْفَرَتْ بِالْجَنَابِ غَيْرَ نُؤْيٍ وَدُبْنَةٍ كَالْكُنَابِ
غَيَّرَتْهَا الصُّبَا وَتَفَخُّ جُنُوبِ وَشَمَالٍ تَذُرُو دُقَاقَ التُّرَابِ

(١) حسني عبدالجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي- دراسة نظرية تطبيقية، الدرا الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠١.

(٢) عبيد بن الأبرص، ديوان عبيد، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٤، ص ص ٤١-٤٢.

فترأخنها وكلُّ مُلْتَأٍ دائم الرُّغْدِ مُرْجَجٍ السُّحَابِ^(١)
 أَوْ حَشَتْ بَعْدَ ضَمَرٍ كَالسَّعَالِي من بنات الوجيه أَوْ خَلَابٍ
 وَمِرَاجٍ وَمُسْرَجٍ وَحُلُولٍ ورعابيب كالدمى وقباب^(٢)
 وَكُهُولٍ ذَوِي نَدَى وَحُلُومٍ وشباب أنجاد غلب الرُّقَابِ
 هَيْجَ الشَّوْقِ لِي مَعَارِفُ مِنْهَا حينَ حَلِّ المَشْيَبِ دَارَ الشَّبَابِ
 أَوْ طَنَّتْهَا غُفْرُ الطَّبَاءِ وَكَانَتْ قَبْلُ أَوْطَانِ بُدْنٍ أَتَرَابِ
 خُرْبٍ بَيْنَهُنَّ خَوْذُ سَبْتَنِي بذلالٍ وهيجت أطرابي وكثيبُ ما
 صَعْدَةُ مَا عَلَا الْحَقِيبَةَ مِنْهَا كَانَ تَحْتَ الْحَقَّابِ^(٣)

يصور عبيد في هذا المشهد الطللي المفارقة الحادة بين ماضي الدار وحاضرها، إذ إنَّ التحول الذي يعترى المكان آنياً يجعل الشاعر يحسَّ المفارقة بين ثيمتين متفارقتين : ثيمة الموت في صورة المكان الطللي، وثيمة الحياة في صورة المكان الماضي.

ويؤدِّي الفعل "أوحشت بعد ضَمَرٍ" دوراً وظيفياً في التدليل على الأثر المأساوي الذي تركته الصورة المفارقة في نفسيَّة الشاعر، حيث يرتبط معنى الوحشة بحالة الرعب الذي يستشعره الإنسان في اللحظة الطللية. كما أنَّ هذه الكلمة توحي من ناحية أخرى بحالة السُّلب الثقافي الحياتي التي يفرضها منطق الجذب والنعاء.

-
- (١) الملت : المطر الدائم.
 (٢) المراح : مأوى الإبل والغنم والبقر. الحلول : النزول في المكان. الرعابيب : الواحدة رعيوبه : الناعمة من الجوارى.
 (٣) الحقاب : شيء تعلق به المرأة الحلي وتشده في وسطها.

وهكذا تتجلى المفارقة في رؤية الشاعر بين زمنٍ يجسّد كينونة الحياة وحركة الإنسان، ومفردات الثقافة الإنسانية اللازمة لإقامة الحياة "بعد ضمّر كالسّعالِي (ثقافة القوة والعمل....، ومراجٍ ومسرحٍ وحلولٍ ورعايببٍ كالدمى (ثقافة الجمال)، وكهولٍ ذوي ندئٍ وحلومٍ وشبابٍ أنجاد (ثقافة الكرم : الحياة والنشاط).

ومما يزيد من إحساس الشاعر بالمفارقة أيضاً تحوّل الثقافي الإيجابي إلى واقعٍ سلبي ملموس، حيث تصبح الصّبا وهي ريح الشمال المحببة إلى نفوس العشاق أثراً سالباً موجهاً إلى المكان/الحياة "غيرتها الصبا"، وكذلك يتحوّل المطر الرامز إلى معنى الخصب والتجدد في الحياة إلى عامل هدمٍ وتدميرٍ للحياة ذاتها "وكلّ ملثّ دائم الرعد مرجحن السحاب".

لقد أدّت مركزية المفارقة في هذا النصّ فاعليّة واضحة في انسجام النصّ وانسجام الفكرة المحورية التي أظهرت فجیعة الشاعر بالمكان. وقد بدت هذه المركزية المفارقة من خلال التقاطع بين مفهومات كثيراً ما أرقّت الشاعر الجاهلي : قفر الدار "الموت" /خصب الدار الحياة، الوحشة/الإحساس بالأمان، سلطة الزمن/عجز الإنسان، والغياب الإنساني "بدن أتراب/والحضور اللا إنساني - الحيواني"، أوطنتها عفر الظباء، والشيب الحاضر/الشباب الماضي. ونتيجة لتوالي هاته المفارقات، فإن الشعر يدرك في النهاية بأنه ضحية لمفارقات الحياة وعجائبها فيتنامى توتره وانفعاله كلّما واجه الحقيقة وتساءل عن علة التحوّلات.

وينعبر ليد عن إحساسه بالمفارقة المنبعتة من منظر الهدم المكاني بقوله^(١) :

- | | |
|------------------------------|---|
| غفت الديار محلها فمقامها | بمنى تأبى غولها فرجامها ^(٢) |
| فمدافع الريان عري رتمها | خلقاً كما ضوى الوحي بلامها ^(٣) |
| بمن تجرم بعد عهد أنيسها | ججح خلون حلالها وحرامها |
| رزقت مابيع النجوم وصابها | وذق الرواعد جودها فرهامها ^(٤) |
| بن كل سارية وغاب مذجين | وعشيّة متجاوب إرزامها |
| فعلا فروغ الأيهقان وأطفلت | بالجهلتين ظباوها ونعامها ^(٥) |
| والعين ساكنة على أطلالها | عوداً تأجل بالفضاء يهامها |
| وجلا السيول عن الطلول كائنها | زبر تجد متوئها أقلامها |
| أورجع واشمة أسف تؤورها | كففا تعرض فوقهن وشامها ^(٦) |
| فوقفت أسألها وكيف سألنا | صمًا خوالد ما يبين كلامها |
| عريت وكان بها الجميع فأبكروا | منها وغودر نؤيها ولعامها ^(٧) |

(١) لبيد بن ربيعة، ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦، ١٦٣-١٦٥.

(٢) تأبى: توحش. الغول: ما انهبط من الأرض، وقيل هو والرجام : موضعان.

(٣) الوحي: جمع وحي وهو الكتابة. السلام: الحجارة.

(٤) الجود: المطر الكثير الشديد. والرهام : المطر اللين.

(٥) الأيهقان : جرجير البر.

(٦) النور: مادة الوشم. كففا: دوائر وحلقات. الوشام : جمع وشم.

(٧) النعام : نبت يلقى على البيوت من الحر أو تمد به خللها.

ينبع إحساس لبيد بالمفارقة في هذه الفاتحة النصية/الطلل من خلال المشهد الدرامي الذي يبرز الشعور المأساوي بانقلاب الحياة الإنسانية في صورة الطلل.

فالشاعر يصنع المفارقة، كما يبدو، ليكشف للمتلقي عن حالة الرصد والتركيب التي يقوم بها في حيز المكان المتحول، وليصور للمتلقي أيضاً مصير الضحية/الإنسان، وهي تتلاشى أمام سطوة التغير والتبدل. وهذا يعني أن الشاعر في وصفه للعفاء المكاني يقف عاجزاً متوتراً وهو يتأمل زوال الحياة الإنسانية. لذا فقد تحدث كارل زوكر عن قيمة المفارقة في الحياة قائلاً: "إن المفارقة الحقّة تبدأ بتأمل مصير العالم بمعناه الواسع"^(١). وقد كان فريدريك شليكل قد توصل قبله إلى القول بأن "المفارقة تقوم على إدراك حقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على تضاد، وأن ليس غير موقف النقيضين ما يقوى على إدراك كليته المتضاربة"^(٢).

ويزداد انفعال الشاعر بأثر المفارقة عندما يرى باعث الحياة في ثقافة الإنسان الجاهلي يتحول إلى عامل هدم وتدمير. فقد كثف الشاعر في اللوحة الطللية الصور التي تشي بالمائية والسيولة والربيع على صفحة المكان "رزقت مرابيع النجوم..، من كل سارية وغاد مدجن...."، وهذه الصورة تجعل المتلقي، للوهلة الأولى، يتوقع أثراً إيجابياً في بعث الحياة مجدداً في المكان بعد خلوه من الأنيس. ولكن قدرة المفارقة على السحر والتمويه تحبط توقعات الشاعر والمتلقي عندما يضحى المطر موجّهاً لخدمة اللا إنساني:

(١) د.سي.ميوبك، المفارقة، ص ٣٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٤.

فَمَلَأَ فُرُوعُ الْأَيْهَقَانِ وَأَطْفَلَتِ بِالْجَهْلَتَيْنِ ظَبَاوَهَا وَنَعَامُهَا^(١)
وَالْعَيْنُ سَاكِنَةٌ عَلَى أَطْلَائِهَا عُوْدًا تَأْجُلُ بِالْفَضَاءِ بِهَامُهَا

كما-يصبح المطر ذا وظيفة دالة في تجلية حقيقة الموت الإنساني وسالبيه المكان :
وجلا السيولُ عن الظلولِ كائُها زُبُرُ تُجَدُّ مُتَوْنُهَا أَقْلَامُهَا

وبالفعل، فإن هذا التشكل المفارقي داخل هذه الفاتحة النصية يجعل الشاعر، منذهلاً
بحالة التناقض بين توحش الطبيعة وتحضر اللاإنساني/الظباء على حساب الوجود
الإنساني، حيث نرى في المهشد المطري خلوّ المكان من أي وجودٍ حادثٍ للأثر الإنساني كما
يجعله مدركاً لجذلية الفناء/الخلود في الحياة:
فوقفتُ أسألُها وكيفَ سُؤْلُنَا صُمًّا خَوَالِدَ مَا يَبِينُ كَلَامُهَا

وينضاف إلى هذا أن التشكل المفارق في النص يسمح للشاعر باستحداث ثقافات
إبداعية متخيلة، يواجه من خلالها فداحة الإحساس بالمفارقات السالبة.

ويحاول الشاعر الجاهلي، عادة، اصطناع المفارقات الشعرية، ليثبت نسقيته الفردية
وتفرداها في العمل عن غيرها، ومثالنا على ذلك قول طرفة بن العبد^(٢) :

وَلَسْتُ بِمُخْلَلِ التَّلَاعِ لِبَيْتَةٍ وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ الْقَوْمُ أَرْفِدِ
وَأَنْ تَبْغِيَنِي فِي حَلَقَةِ الْقَوْمِ تَلْقَنِي وَأَنْ تَقْتَنِيَنِي فِي الْحَوَانِيَتِ تَصْطَدِ

(١) الأيهقان : جرجير البر.

(٢) طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرح الأعلام الشنمري، تحقيق : دربة الخطيب ولطفي الصقال،
إدارة الثقافة والفنون، البحرين، المؤسسة العربية، بيروت، ط٢٠٠٠، ص ص ٤٢-٦٦.

متى تأتني أصبحك كأساً رويةً وإن كنت عنها ذا غنى فأغنّ وازدِدْ
 وإن يلتقِ الحيّ الجميعُ تلاقني إلى ذروة البيت الكريم المصْدِرِ
 ندماي بيضُ كالنجوم وقيئنةٌ تروحُ علينا بين بُرْدٍ ومُجَسَّدٍ^(١)
 رحيبُ قطابُ الجيبِ منها رقيفةٌ بجَسِّ التَّدَامي بَضَّةُ المتَجَرِّدِ^(٢)
 إذا نحن قلنا : أسمعنا، انبرت لنا على رسلها مطروفةٌ لم تشُدِّدْ

تبني الذات الشاعرة عالمها الفحولي المتفرد عبر مفارقتها في السلوك، للآخر الذي يهرب من حلول الأضياف بنزوله الأماكن المرتفعة البعيدة. وتسهم المفارقة الناجمة عن النفي "ولست بحلال..." في صياغة النموذج الإنساني الذي ينقذ الضحية - الإنسان الفقير من الموت، كما تفصح عن ثقافة مميزة للشاعر في كيفية تعامله مع موضوعات الحياة، فبدت ذاتاً ممتلئة تشغل فضاءات المكان/التجربة بأفعالها وسلوكها. ولأن هذه الذات مفارقة في تمييزها عن الجماعي "يسترفد القوم..."، فإن تبغني في حلقة القوم...، وإن تقتنصني في الحوانيت...، وإن يلتقِ الحيّ الجميع...، ندماي بيض"، فإنها تسعى إلى إعلاء شأن فرديتها وقيمة عملها عن طريق الحط من عمل المجموع بطريقة غير مباشرة. ولاشك في أن هذا الإحساس الطاعغي بالنسقية الفردية يؤدي إلى بناء مفارقي تتولد عنه مفارقات جديدة حين يقول :

وما زال تشرابي الخمورَ، ولذُتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتَلَدِي
 إلى أن تحامتني العشيرةُ كُلُّها وأفردتُ إفرادَ البعيرِ المَبْدِي

(١) المسجد: اثوب المصبوغ بالجداد والزعفران.

(٢) رحيب قطاب الجيب : واسعة الجيب.

رأيتُ بني غبراء لا ينكرونني
 ألا أيُّ هذا الزاجري أحضرُ الوغى
 فإن كنتَ لا تستطيعُ دفعَ منيُتي
 فلولا ثلاثُ هنُ من حاجة الفتى
 فمنهنَّ سبقي العاذلاتِ بشريةً
 وكري إذا نادى المضافُ مُحْتَباً
 وتقصيرُ يومِ الدجنِ والدجنُ مُعْجِبُ
 كأنَّ البرينَ والدُماليحَ علقت
 فذرني أزوي هامتِي في حياتِها
 كريمٌ يروِي نفسه في حياتِه
 أرى قبرَ نحامٍ بخيلٍ بمالِه
 تَرى جُثوثينِ من ترابٍ عليهما
 أرى الموتَ يعتام الكرام ويصطفي
 أرى المالَ كنزاً ناقصاً كلَّ ليلةٍ
 لعمرك إنَّ الموتَ ما أخطأ الفتى
 ولا أهلُ هَذاكَ الطُّرافِ المُمدِّ
 وأنَّ أشهدَ اللذاتِ، هل أنتَ مُخلدي
 فدعني أبادِرُها بما ملكت يدي
 وَجَدَكَ لم أَخْفِلُ متى قامَ عُودي
 كُفَيْتَ متى ما تُغَلِّ بالماءِ تُزِيدُ
 كَسِيدِ الغضا تُبْهِتُهُ المَثُورُ (١)
 بِنَهْكَتِ تحتَ الطُّرافِ المُمدِّ (٢)
 على عُشْرٍ، أو خِرُوعٍ لم يُخْضِدِ (٣)
 مخافةً شُرْبٍ في الحياةِ مُصَرِّدِ
 ستَعْلَمُ، إن مُتْنَا، صدى أيُّنا الصَّدي
 كَقَبْرِ غَوِيٍّ في البطالةِ مُفْسِدِ
 صفائحُ صُمٍّ من صفيحٍ مُنْضِدِ
 عَقِيلَةٌ مالِ الفاحشِ المُتَشَدِّدِ
 وما تَنْقُصُ الأيامُ والدَّهْرُ يَنْفَدِ
 لَكَ الطُّولُ المُرْخَى وثنيَاهُ باليَدِ (٤)

(١) المضاف : الخائف المدعور. السيد : الذئب.

(٢) الدجن: إلباس الغيم آفاق السماء. البهكة : المرأة الحسنه الخلق الناعمة.

(٣) البرين : الأسورة والخلخال. الدماليح : العشر.

(٤) الطول : الحبل الذي يطول للدابة فترعى فيه.

تضعنا هذه الأبيات أمام ما يسمّى بـ "مفارقة الرؤية". وهي مفارقة تقوم في أساسها على التباين والتعارض بين ثقافتين : ثقافة الشاعر وثقافة العشيرة/المجتمع إزاء التصرف والعمل في الحياة.

فالشاعر يسعى وفقاً لنسقه الثقافي إلى تشكيل عالم اللذة المثالي "وما زال تشرابي الخمر"، وهو في سعيه هذا يصطدم بالقانون المجتمعي الراض لمثل هذه الثقافة الفردية. وقد ترتب عن هذه المفارقة الرؤيوية توجه المجموع/العشيرة إلى تحجيم الفردية الجامحة عند الشاعر بجعلها ضحيةً منتقدةً مهملة لا قيمة لها في الحياة "وأفردتُ إفرادَ البعير المغبّد".

ويطرح قانون المفارقة هنا جملة من الجدليات التي تصوّر الصراع الحادّ بين رؤية الشاعر ورؤية المجتمع : العبث : اللاعقل/الالتزام/العقل، والذاتية/القبلية، والحياة/الموت، والكرم/البخل.

إن عالم الخمرة يشكل في ثقافة طرفة أداة ناجعة لمواجهة حقائق كانت تشغل فكر الشاعر/الإنسان الجاهلي، فهو ينخرط في اللذة مثلاً ليتخلص من قلق الموت ورهبته. وبما أن الموت أضحى في رؤية الشاعر حقيقة واقعة لا شك فيها، فإن لوم الآخر/المجتمع له بترك هذا العالم يصبح مستحيلًا؛ لأنه —أي عالم الخمرة يجسد اللحظة التي يهرب فيها الشاعر من حتمية الموت.

ونلاحظ الشاعر بعد أن أعلن تمرده على ثقافة العقل والالتزام يقدم لنا تصوّرًا جديدًا لمفهوم الخلود داخل عالمه النسقي الفحولي، إذ تنحصر عيشة الفتى في ثلاث مفردات ثقافية هي :

أ- ثقافة الخمر والتمرد على الرقيب الاجتماعي/العوازل.

ب- ثقافة الكرم وإغاثة المستغيث.

ج- ثقافة الاستمتاع بالجمال الأنثوي.

وهذه المفردات الثقافية في عالم الشاعر تحقق حالة من التصادم والصراع بينه وبين مجتمعه، إذ يتخذ الشاعر من الإسراف واللامبالاة هدفاً لمفارقة مفاهيم سائدة في ثقافة القبيلة كالتعقل والانسجام مع رأي المجموع.

فالتأمل الدقيق في هذه المفردات يشي بأنها قائمة على فكرة الارتواء، وهذه الفكرة توضح مفهوم الخلود الذي أشرنا إليه كما يبدو في ثقافة الشاعر، وهو ما أشار إليه الشاعر فعلاً بقوله :

كريمٌ يروِّي نفسه في حياته ستعلمُ إن متنا غداً أينما الصّدي

فالكرم يرتبط عند الشاعر بمسألة بعث الحياة والإعلاء من قيمتها، في حين يقتصر البخل عنده بمفهوم البطالة والفساد الذي يفقد الحياة صفاءها ورونقها. وبما أن مصير الكريم والبخل في النهاية واحد، فإن الذي يبقى ذكر الإنسان حياً بعد مماته يغدو مقتصراً على ثقافة الفعل والكرم.

ومن المفارقات المدهشة التي يلمسها الشاعر داخل النسيج الاجتماعي الذي ينتمي إليه، أن الموت يفني الإنسان الكريم ويمنح الإنسان البخليل المتشدد دوام البقاء. وهذه المفارقة تنم عن رؤية نفسية انفعالية لما يراه الشاعر متعارضاً مع خطه النسقي الثقافي، فالإنسان الكريم هو الأحقّ بالبقاء نظراً للمسؤولية التي يحملها في حفظ حياة الإنسان ومنعه من أن يكون ضحية للموت.

قدّم طرفه في هذه المعقّلة رؤية مفارقة لرؤية النسق الجمعي، وقد حاول من خلال هذه الرؤية الذاتية المفارقة أن يمحو رؤية المجتمع، ويكشف سلبيتها في التعامل مع طروحات الحياة الجاهلية، لذا فقد جاء التكرار المكثف لفعل الرؤية "رأيت بني غبراء..."، أرى قبر نحام...، ترى جثوتين من تراب عليهما....، أرى الموت يعتام الكرام...، أرى العيش كنزاً ناقصاً....، دالا مهماً على مقصدية الشاعر في فرض هيمنة نسقه الثقافي على كلّ ما يعترضه ويتضاد معه.

وفي ضوء "هذا المنظور الوجودي للزمن الموت والحياة، ينهار نظام القيم تماماً، وينفجر الحسّ الفردي مدمراً الوعي الجماعي، وملغياً شرعية نظام القيم الذي كان الشاعر قد عبر عن انتمائه العميق إليه قبل انبثاق وعي الموت"^(١).

وقد تمكن الشاعر بفعل اصطناع المفارقات في هذا النصّ من تشكيل وحدة نصيّة ملتحمة في فكرتها وأجزائها، فطرح الفكرة وبيّن من خلالها تصادم الرؤى وتفارقها، ولم ينته منها إلى غيرها دون أن يبسط النظر فيها من كلّ أوجهها.

وإذا كان طرفه قد قدّم رؤية مفارقة شاملة لفلسفة الكرم والبخل في إطار موضوعة الخلود، فإن حاتم الطائي يناقش هذه الفلسفة بصورة مفارقة في سياق موضوعة العاذلة، فيقول^(٢) :

(١) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة - نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي - البنية والروايات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٣٠٧.

(٢) حاتم الطائي، ديوان حاتم الطائي، شرح أبي صالح يحيى بن مدرك الطائي، ص ٥٦-٥٧.

أَيْنَ سَمِيَّةُ دَمْعُ الْعَيْنِ تَذْرِيفُ لَوْ أَنَّ ذَا مِنْكَ قَبْلَ الْيَوْمِ مَعْرُوفُ
 كَأَنَّهَا يَوْمَ صَدَّتْ مَا تُكَلِّمُنِي ظَبْيٌ بَعْثَانٌ سَاجِي الطَّرْفِ مَطْرُوفُ^(١)
 تَجَلَّلْتَنِي إِذْ أَهْوَى الْعَصَا قَبْلَى كَأَنَّهَا صَنَمٌ يُعْتَادُ مَعْرُوفُ^(٢)
 الْمَالُ مَا لَكُمْ وَالْعَبْدُ عَبْدُكُمْ فَهَلْ عَذَابُكَ عَنِّي الْيَوْمَ مَصْرُوفُ
 تَنْسَى بِلَائِي إِذَا مَا غَارَةُ لِقَحْتِ تَخْرُجُ مِنْهَا الطَّوَالَتُ السَّرَاعِيْفُ^(٣)
 يَخْرُجَنَّ مِنْهَا وَقَدْ بُلَّتْ رِحَائِلُهَا بِالْمَاءِ يَرْكُضُهَا الْمُرْدُ الْغَطَارِيْفُ^(٤)
 قَدْ أَطْعَمْتُ الطَّعْنَةَ النِّجْلَاءَ عَنْ عُرْضِ تَصْفَرُّ كَفُّ أَخِيهَا وَهُوَ مَنْزُوفُ
 لَا شَكَّ لِلْمَرْءِ أَنَّ الدَّهْرَ ذُو خَلْفِ فِيهِ تَفَرَّقَ ذُو الْإِلْفِ وَمَالُ الْوُفُ

قبل الشروع في تأويل بنية المفارقة في هذه الأبيات لا بد من الإشارة إلى مناسبتها كما وردت في الديوان. فقد ورد في الخبر أن "سمية زوج أبي عنترة اتهمت عنترة بأنه قد راودها عن نفسها، وكان ذلك قبل أن يدّعيه أبوه ويلحقه بنسبه، فغضب أبوه وانهاه عليه بالضرب، فأكبت عليه سمية تستنقذه، فكف عنه، فلما رأت جراحه بكت إشفافاً عليه"^(٥).

(١) عسفان : اسم موضع. ساجي الطرف: فاطر النظرة. مطروف: أصيب طرفه بثوب أو غيره.

(٢) تجللتني : علّتي.

(٣) السرايعف: الواحدة. سرعوفة : الفرس الطويلة الخفيفة.

(٤) الغطاريف : الواحد. غطريف: الشاب والسيد الشريف.

(٥) انظر الخبر في الديوان، ص ١٥٧.

إن هذا الخبر كان حافزاً للشاعر على رصد المفارقات التي يواجهها داخل النسق الاجتماعي الذي ينتسب إليه، إذ يكشف النصّ للمتلقي عن مفارقة كبيرة بين البياض الذي يمثل صورة الحرية والسيادة / سمية/الزوج، وبين السواد الذي يعكس صورة النذل والعبودية/عنتره.

إن الشاعر يصنع المفارقة ويجعل من ذاته ضحية للمفارقة، فهو ينمذج ذاته ليظهر للمتلقي صورة الظلم الاجتماعي ومفهوم الطبقة وما يمكن تسميته بالتمييز العنصري في لغة السياسة المعاصرة :

المال ما لكم والعبدُ عبدُكُمْ فَهَلْ عَذَابُكَ عَنِّي اليومَ مصروفُ

ومن المفارقات التي يمكن أن تنطرح في إطار التشكل البنائي الكلي للمفارقة خيبة التوقع التي يلمسها الشاعر في عالم البياض/الأحرار، إذ نرى أن طاقة الهامشي وثقافته في البطولة تسخر لصالح الفوقي والاستعلائي الذي يتنكر بدوره لكل جهد بُذل في خدمته "تنسى بلاني إذا ما غارة لقحت..."، لا بل إن هذا العالم ورمزه سمية يمارس على الضحية/الشاعر نوعاً من الكذب والخداع عندما يتظاهر بأنه يشارك الضحية مأساتها، ولعلّ هذا المظهر المتصنع الزائف سرعان ما يزيد من إحساس الشاعر بالمفارقة عندما يدرك حقيقة زيفه :

أَيْنَ سُمِيَّةَ دَمْعُ الْعَيْنِ تَذْرِيفُ لَوْ أَنَّ ذَا مِنْكَ قَبْلَ الْيَوْمِ مَعْرُوفُ

إن الغاية التي يتوخاها صانع المفارقة / عنتره من التشكيلات المفارقة داخل النصّ تنحصر في رغبته في فضح النسق الاستعلائي المهيمن. فهذا النسق الاستعلائي يسعى إلى حرمان الشاعر من قيمتين تعدان جوهر الحياة وأساس السعادة الإنسانية، وهما الحرية والحبّ من خلال تذكيره بعقده السواد.

يقول عنتره^(١):

عجبتُ عُبيلةً من فتى مُتَبَدِّلٍ	عاري الأشاجع شاجِبٍ كالنُّصْلِ ^(٢)
شَعْتُ المَفَارِقِ مُنْهَجٌ سِرْبَالُهُ	لم يَذْهَبْ حَوْلًا ولم يَتَرْجُلِ ^(٣)
لا يكتسي إلاّ الحديدَ إذا اكتسى	وكذاك كلُّ مُغَاوِرٍ مُسْتَبْسِلِ
قد طالما لبسَ الحديدَ، فأئما	صَدَأُ الحَدِيدِ بجلده لم يُغَسِّلِ
فتضاحكت عجباً وقالت قولة :	لا خيرَ فيكَ، كأنها لم تَحْفَلِ
فعجبتُ منها حينَ زِلْتُ عِيْئُهَا	عن ماجدٍ طَلَّقَ اليدينِ شمرَدَلِ ^(٤)
لا تُضْرِمِني يا عييلُ وراجعِي	في البصيرةَ نظيرةَ المتأمِّلِ
فلربُّ أَمْلَحَ منكِ دلاً فاعلمي	وأقرُّ في الدنيا لعينِ المُجْتَلِي ^(٥)
وصَلْتُ حِبالي بالذي أنا أهْلُهُ	من ودَّها، وأنا رخيَّ المطوِّلِ ^(٦)

(١) ديوان عنتره، ص ١٩٠.

(٢) متبدل: باذل نفسه في الحرب والأسفار. عاري الأشاجع: قليل اللحم. المنصل: السيف.

(٣) شعت المفارق: مغير الشعر. المنهج: البالي.

(٤) الشمردل: الطويل.

(٥) المجتلي: الناظر.

(٦) المطول: الدابة.

تقوم المفارقة هنا على سخرية المحبوبة عبلة رمز النسق الاستعلائي من ضحية النسق العامل/عنتره. فالإعداد الثقافي البطولي الذي يظنه الشاعر وسيلة ناجحة لجلب اهتمام الآخر/عبلة واستمالة قلبه يصبح مجالاً للهزء واللامبالاة " عجبت عُبيلةً من فتى مُتَبَذِّل...، فتضاحكت عجباً... ".

إن سخرية المحبوبة من قيمة الفعل البطولي للضحية تزيد من انفعال الشاعر وغضبه؛ لأنه يرى أن الخطأ من شأنه ناجم عن موقف الآخر/المحبوبة- المجتمع من عقدة اللون لديه. كما أن هذا الموقف السلبي الساخر تجاه الضحية يبعث على الدهشة فعلاً؛ لأن الثقافة التي يتقرب بها الشاعر إلى هذا النسق الاستعلائي لكي ينال رضاه هي من ضرورات حفظ الحرية والحب في الفكر الجاهلي. وهكذا يصور لنا عنتره عن طريق المفارقة نسقاً اجتماعياً أرستقراطياً ظالماً ومُفرغاً من العواطف الإنسانية، لا يعترف بمكانة للضعيف أو العبد فيه، الأمر الذي دفع الشاعر/الضحية إلى الرد على النظرة الدونية تجاهه بسخرية مماثلة تثبت عظمته وتميزه الفردي:

فَلَرُبُّ أَمْلَحَ مِنْكَ دَلًّا فَاعْلَمِي وَأَقْرَبُ الدُّنْيَا لِعَيْنِ الْمُجْتَئِسِي
وَصَلَّتْ حَبَالِي بِالَّذِي أَنَا أَهْلُهُ مِنْ وَدَّهَا وَأَنَا رَخِي الْمِطْوَئِلِ

ويحاول الشاعر الجاهلي من خلال موضوعة الحرب أن يصنع مفارقة الموقف أو مفارقة السلوك الإنساني ليجعل من خصمه ضحية مزدريّة نظراً لتجاوزها كل ما هو أخلاقي ملزم في العهود.

قال الفند الزماني، واسمه شهل بن شيان^(١):

صفحنا عن بني دهل	وقلنا القوم إخوان
عسى الأيام أن يرجعنا	من قوماً كالذي كانوا
فلما صرح الشر	فأمسى وهو غريبان
ولم يبق سوى العدو	من دنأهم كما دانوا
شددنا شدة الليث	عدا والليث غضبان
بضرب فيه توهين	وتخضيع وإقارن
وطعن كقم الزق	غذا والزق مزلان
وفي الشر نجاة حية	من لا ينجيك إحسان
وبعض الحلم عند الجهل	ل للذلة إذعسان

تطرح هذه الأبيات مفارقة واضحة في ثقافة الشاعر الجاهلي بين صورة العفو والسماحة التي يتسم بها قوم الشاعر، وصورة الغدر كما بدت عند بني دهل. فالشاعر يتوقع، للمرة الأولى، أن يكون موقف بني دهل من قومه موقفاً إيجابياً يندرج في إطار المعاملة بالمثل أو في إطار الأخوة والتوحد "صفحنا عن بني دهل...."، عسى الأيام أن يرجعنا قوماً كالذي كانوا....، إلا أن توقعات الشاعر المتحدث بضمير النسق الجمعي جاءت خائبة وفي غير مكانها. فالمعاملة الحسنة، كما يرى الشاعر، قوبلت بالغدر والشر والتخلي عن العقد الاجتماعي/التوحد والأخوة "فلما صرح الشر...."، وقد ترتب على هذه

(١) الأعلام الشنتمري، شرح حماسة أبي تمام، تحقيق وتعليق: علي المفضل حمودان، المجلد الأول، مطبوعات مركز جمعية الماجد للثقافة والتراث بدبي، ط١، ١٩٩٢، ص ص ٣٦٠-٣٦١. والفند الزماني هو شهل بن شيان، ويسمى فنداً لأنه وفد ساعياً في صلح، وكان شيخاً هرمًا، فقال القوم ما تغني عنا هذه العشمة، وهي الشجرة البالية، ويقال لها العشبة أيضاً، يعنون سنه وهرمه، فقال أما ترضون أن أكون لكم فنداً أي حصناً تلجؤون إليه، فسمي بذلك.

المفاجأة إحساس عميق من قبل الشاعر بالمفارقة الأمر الذي جعله أو جعل النحن الجمعي يتخلّى عن الإيجابي /الصفح... واستحداث السلبي/الحرب. ومثلما جاء إحساس الشاعر بمفارقة الموقف حاداً وبالغ الأثر في نفسه، فقد كانت الاستجابة لهذا الشعور بقدر تأثير وقع المفارقة عليه "شددنا شدة الليث عدا والليث غضبان". لذا، فقد انتصر النسق الجمعي الذي يمثله صوت الشاعر لذاته عندما جعل من بني ذهل ضحيةً لموقفها السلبي، حيث بدت صورة هذه الضحية مهزومة ضعيفة، ومتحولة من حدّ الكرامة إلى حدّ الإذلال والإهانة. وتزداد فاعليّة المفارقة في هذا النص، بنائياً، عندما يصنع الشاعر من المفارقة المطروحة مفارقة أخرى ترتد في خيوطها إلى مفارقة الموقف ذاته. فنحن نجد الشاعر نتيجة لإحساسه بالمفارقة بين نمطين من السلوك يرى الأشياء رؤية مغايرة ومفارقة لجوهرها وحقيقتها، فهو يرى في الشر نجاة وفي الحلم ذلة، وهذه الرؤية لا يمكن أن تستقيم عند الإنسان العاقل؛ لأن الشر، كما هو معلوم، وخيم المرتع؛ ولأن الحلم صفةً محببة إلى النفس الإنسانية، ويمكن أن يكون سبباً للنجاة من الشر والذل. وفي الحقيقة، فإن رؤية الشاعر هنا جاءت متوافقة مع مفارقة الموقف الذي أشرنا إليه، إذ أصبح الشاعر ينظر إلى المفاهيم التي يطرحها من منظور مفارقة. فالشر يضحى مجدياً عند الشاعر؛ لأنه جرّب نقيضه /الإحسان مع الخصم فقوبل الإحسان /الصفح بغدر وشر، وهذا يقود الشاعر إلى الاستنتاج بأن الحلم لا يكون في موضعه عندما يصبح الخصم الجاهل معتدياً، بل إن الحلم يحوّل في مثل هذه الحالة إلى نوع من الخنوع والذلة، وهو يصدر في هذه الفلسفة عن ثقافة إنسان خبير بالحرب مجرّب لها. وأما نص الصعلكة فإنه يطرح ما يسمى بـ "مفارقة الاستخفاف بالذات"، وسنلاحظ في النص الآتي الكيفية التي يتعامل بها الشاعر الصعلوك مع هذا النوع من المفارقة.

قال عمرو بن براقة الحمداني (١) :

تقول سليمان لا تعرض لتلففة
وكيف ينام الليل من جُل مالٍه
غموس إذا عض الكريهة لم يسدغ
ألم تعلمي أن الصعاليك نومهم
إذا الليل أدجى واكفهر ظلامه
ومال بأصحاب الكرى غاليائمه
كذبتهم وبيت الله لا تأخذونهم
تحالف أقوام عليّ ليسلموا
أفاليوم أدعى للهوداة بعدما
وإن حريماً إذ رجا أن أردها
متى تجمع القلب الذكي وصارماً
متى تطلب المال المنع بالقنا
وكننت إذا قوم غزوني غزوتهم

وليلك عن ليل الصعاليك نائم (٢)
حسام كلون الملح أبيض صارم
لها طمعاً، طوع اليمين مُلازم
قليل إذا نام الخليّ السالم
وصاح من الأفراط يوم جوائم (٣)
فبأي على أمر الغواية حازم
مراعمة ما دام للسيف قائم
وجروا عليّ الحرب إذ أنا سالم
أجيل على الحيّ المذاكي الصلالم (٤)
ويذهب مالي يا ابنة القيل حالم (٥)
وأنفاً حمياً تجتنبك المظالم
تعش ماجداً أو تخترمك المخارم
فهل أنا في ذا يا لهمدان ظالم

(١) شرح حماسة أبي تمام، ص ص ٣٥٠-٣٥٣.

(٢) التلفة: الهلكة.

(٣) الأفراط: جمع فرط، وهو جبيل صغير. الجوائم: الرابضة.

(٤) المذاكي: الحسن من الخيل: الصلالم: الشديد.

(٥) القيل: الملك من ملوك حمير.

ولا أمن حتى تغشم الحربُ جهرةً عبيدةً يوماً والحروبُ غواشيمُ
أُستبطنُ عمرو بنُ نَعْمَانَ غارتي وما يُشبهُ اليقظانَ من هو نائمُ
إذا جرُّ مولانا عليه جريرةً صبرنا لها، إنَّا كرامُ دعائمُ
وننصرُ مولانا ونعلمُ أنَّه كما الناسُ مجرومُ عليه وجارمُ^(١)

إن العالم الذي تصنعه الذات المتصلة في الشعر الجاهلي يوظف الخيال والحلم لبناء الذات وفرض وجودها بفعل التجربة الثقافية داخل حدود المكان. وبما أن عالم الصلعة هذا يبدو دائماً متوتراً مستوفزاً نتيجة لتعارض مفرداته النسقية مع النظام القبلي الصارم، فإن إحساس الشاعر الصعلوك بالمفارقات الناتجة عن هذا الصراع يكون مرتبطاً بالانفعالات النفسية الداخلية عند الذات المتصلة؛ لأنها ترى أفعال النظام الجمعي، من وجهة نظر مفارقة، محاولة لإيقاع الظلم بالشاعر الصعلوك، وجعله ضحية لتمرده على صوت الجماعة.

وهكذا جاء إحساس عمرو بن براقعة بمعنى هذه المفارقات في هذا النص، إذ إن الشاعر يتعجب ويندهش لصوت العاذلة/سليمي الذي يدل اسمها المصغر على مدى حرصها على سلامة الشاعر ومحبتها له - يتعجب ويندهش؛ لأنه يعلم بأن النزوع إلى الدعة والهوادة في ثقافة الصعلوك يعني الاستسلام إلى الموت بسهولة، لذا فقد سخر الشاعر من هذا المطلب ليقينه بأنه في رؤية النسق الجمعي المضاد مجرم خارج على رابطة الدم ونظرية العقد الاجتماعي، ومثل هذا الجرم يعدّ جريمة كبيرة تستحق العقاب والقتل:

(١) الجارم: المجرم.

تقول سليمان لا تعرض لتلفّة وليلك عن ليل الصعاليك نائم
وكيف ينام الليل من جُلّ مالِهِ حسام كلون الملح أبيض صارم
أفاليوم أدعى للهوادة بعدما أجيل على الحي المذاكي الصلايم

وتشكل المفارقة في هذا النص بنية مولدة لبنى مفارقة أخرى، ومن هذه البنى محاولة الشاعر أن يرسم للصعلوك أنا مفارقة في شخصيتها وفكرها وسلوكها لأي إنسان آخر:

ألم تعلمي أن الصعاليك نومهم قليل إذا نام الخليّ السالم
إذا الليل أدجى واكفهر ظلامه وصاح من الأفراط يوم جوائم
ومال بأصحاب الكرى غائباً فبائي على أمر الغواية حازم

وتكتسب كلمة "الغواية" دلالتها المفارقة المجسدة لحالة الصراع بين عقيدتين، الأولى عقيدة الجماعة التي ترى في انحراف الصعلوك عن إرادتها ونظامها غواية سلبية، والثانية عقيدة الصعلوك الفرد الذي يدفعه الاعتداد بالذات إلى تحدي المجموع بتقويض نظامه، واتخاذ الغواية مسلكاً إيجابياً مفارقاً لرؤية النسق الجمعي، وهدفاً لجعل هذا النسق ضحية لتجاوزات الفرد، ومجالاً للتهكم والتندر بمجتمع كسول يهمل دور الفرد، ويركن إلى النوم ولا يعلي من قيمة العمل والفعل البطولي:

وكنت إذا قوم غزوني غزوتهم فهل أنا في ذا يا لهمدان ظالم
أستبطن عمرو بن نعمان غارتي وما يشبه اليقظان من هو نائم

ويبلغ ذكاء الشاعر أوجه في صناعة المفارقة عندما يوجه نقداً لاذعاً للمجتمع من خلال قوله :

إذا جرّ مولانا عليه جريـرةً صبرنا لها، إنّا كرامٌ دعائـمُ
وننصرُ مولانا ونعلمُ أنّـه كما الناسُ مجرومٌ عليه وجارم

فاللغة الرامزة في هذين البيتين تتضمن مفارقة بصورة بعيدة عن المباشرة والوضوح، بين عالم الصلصلة وعالم القبيلة. فالصالحين ينصرون مولاهم وكلّ من ينتمي إلى رابطتهم سواء أكان مجروماً أو جارماً، وهم بذلك يفترقون عن عالم القبيلة الذي يتبرأ من الفرد المجرم فيصبح منبوذاً غير معترف به.

وتتجلى المفارقة في مشهد الظعائن عند زهير بن أبي سلمى بوصفها بنية صغرى فاعلة ودينامية داخل البنية الكبرى للمعلقة. يقول زهير^(١):

تبصّر خليلي، هل ترى من ظعائنٍ تحمّلن، بالعلياء، من فوق جرثـم^(٢)
علوّن بأنماطٍ، عتاقٍ، وكلّـةٍ ورأبٍ حواشيها، مُشاكهة الدّم^(٣)
وفيهنّ ملهى، للصديق ومنظّرٌ أنيقٌ، لعين الناظر، المتوسّم
بكرنٍ بكوراً واستحرنَ بسُخرةٍ فهنّ لوادي الرّس كاليد للقم
جعلن القنّان عن يمين، وحرّزهُ ومن بالقنّان، من مُجلّ، ومُحرم

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ١١-١٣.

(٢) جرثم: موضع ماء.

(٣) الأنماط: جمع نمط، وهو ما يبسط من صنوف الثياب. الكلمة : الستر الرقيق الزرّاد: جمع ورد وهو الأحمر.

ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبَانِ، ثُمَّ جَزَعْنَهُ عَلَى كُلِّ قَيْنِي قَشِيبٍ وَمُقَامٍ^(١)
 كَأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْنِ، فِي كُلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِهِ، حَبُّ الْفَنَاءِ، لَمْ يُحْطَمِ^(٢)
 فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ، زُرْقًا جَمَامُهُ وَضَعْنَ عَصِيَّ الْحَاضِرِ، الْمُتَخَيِّمِ
 وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبَانِ يَمْلُونَ مَتْنُهُ عَلَيْهِنَ ذَلِكَ النَّاعِمِ، الْمُتَنَعِّمِ^(٣)

يسعى صانع المفارقة في وحدة الطعائن إلى إظهار حدة المفارقة بين الموت والحياة في عالم الحرب. وهو يقدم عبر هذه المفارقة رؤية ثاقبة متبصرة لما ستؤول إليه الحرب من دمار للمكان، وغياب للإنسان من خلال دور الضحية الذي تمثله الطعائن في هذا المشهد. وقد برع الشاعر في إضفاء الصفات الجمالية على المجموع المؤنث، فجعل المتلقي يتعاطف مع هذا المؤنث لأنه مصدر الجمال وجوهر الخصب في الحياة الإنسانية. وهذا الحس الإنساني بغياب الضروري والنافع في الحياة يترتب عليه نشوء موقف للإنسان من جدلية الحياة والموت.

لقد بدت المفارقة ماثلة بين الموت والحياة بفعل التصوير الدقيق لحركة الطعائن، وقد كان الشاعر يهدف من خلق هذه المفارقة إلى إعلاء قيمة الحياة بإبراز التشبث الإنساني بها عن طريق ابتداع التحول ورحلة الكشف "تحملن....، جعلن القنا...، علون بأنماط...، لركن في السوبان، بكرن بكوراً واستحرن بسحرة...، فلما وردن...".

ولا غرابة في أن شعور الضحية/الظعائن بأثر المفارقة يظهر بصورة دالة من خلال فكرة المائيّة الموجودة في الوحدة النصية نفسها. فالظعائن، كما يبدو، تغادر المكان المعرفة/الماء "تحملن ... من فوق جرثم" إلى ماء آخر مجهول المكان "فلما وردن الماء...، وضعن عصي الحاضر المتخيم". وهذا التحول يدل على أن الظعائن ترفض الحياة/الماء في مكان معلوم ينذر بالخطر والموت، في حين أنها تتمسك بالحياة/الماء حتى لو كانت الحياة في مكان مجهول؛ لأنه بعيد عن الحرب ومخاطرها؛ ولأنه يتضمن صفو الحياة ونقاءها ".... زرقاً جمامه".

ولقد كان المسوغ لهذا التحول من الماء إلى الماء في رحلة الظعائن ناجماً عن إحساس الضحية بالموت، الذي يهدد حياتها أو تحمله معها للتذكر في سيرها نحو المستقبل كما تشي دلالة اللون الأحمر "وَرَادِ حواشيها مُشاكهة الدّم".

إن المفارقة التي أسسها زهير في المشهد الظعائني تمتد على المستوى البنائي، إلى مفارقة الحياة والموت التي افتتح بها الشاعر معلقته:

أَمِنْ أَوْفَى دَمْنَةٍ لَمْ تَكُلْ	بحومانة الدّراج فالتثُلْ
وَدَارُ لَهَا بِالرُّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا	مَرَايَجُ وَشَمٍ فِي نَوَاشِرِ مَعْصَمٍ
بِهَا الْعَيْنُ وَالْآرَامُ يَمْشِينَ خَلْفَةً	وَأُطْلَاوُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمٍ
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عَشْرِينَ حَجَّةً	فَلَأَيًّا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ التَّوَهُّمِ
أَثَاقِي سُفْعاً فِي مُعْرَسٍ بَرْجَلٍ	وَتُؤَيَّا كَجِدْمِ الْحَوْضِ لَمْ يَتَثْلَمِ
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا:	أَلَا عِمَّ صَبَاحاً أَيُّهَا الرِّبْعُ وَاسْلَمِ

فالشاعر يقف من بعد عشرين حجة لينقل لنا بإحساسه المرهف المفارقة العجيبة بين زمن الدار ماضياً وزمنها حاضراً. فحاضر الدار متصل بالموت بسبب التهدم المكاني والغياب

الإنساني، إذ يحلّ الحيواني مكان الإنساني، ويضحى الفعل الإنساني أثراً جامداً يدلّ على حالة الشلل التام لفاعلية الإنسان داخل المكان، وليست صورة أم أوفى الضحية الأنثى هنا إلا امتداداً مفارقياً للأنثوي الضحية أيضاً في مشهد الطعائن.

ترمز المفارقة في الشعر الجاهلي إلى حس مرهف لدى الشاعر الجاهلي في تعامله اليومي المعيش، وما يكتنفه من أحداثٍ وتجارب يحدد موقفه تجاه الإنساني والكوني. ومن النماذج الشعرية التي تجلّي المفارقة الرامزة إلى تصدع العلاقة الإنسانية، قول أمية بن أبي الصلت^(١):

غذوتك مولوداً وعُلْتُكَ يافعاً تُعَلُّ بما أدني عليك وتنهلُ
إذا ليلة نابتك بالشكْوِ لم أبت لشكواك إلا ساهراً أتملُـمُـلُ
كأني أنا المطروقُ دونك بالذي طُرقتَ به دوني وعيني تهْمُـلُ
تخافُ الردى نفسي عليك وإنها لتَعْلَمُ أن الموتَ حَتْمٌ موجُـلُ
فلما بلغت السن والغاية التي إليها مدى ما كنتُ فيك أوْمُـلُ
جعلتُ جزائي منك جبهأً وغِلْظَةً كأنك أنت المُنعمُ المتفضُّـلُ
فليتُك إذ لم تُرْعَ حقُّ أبـوـتي فعلتُ كما الجارُ المجاورُ يفْعُـلُ
زعمتُ بأنني قد كبرتُ وعبئـتـني ولم يمضِ لي في السنِّ ستونُ كَمُـلُ
وسميتني باسم المُفئِدِ رأـيـهُ وفي رأيك التفتيدُ لو كنتُ تَعْقُـلُ^(٢)
تراقبُ مني عشرةً أو تنالها هبِلتُ وهذا منك رأيٌ مُضَلُّـلُ
وأنتك إذ تُبقي لحامي موائـلاً برأيك شاباً مرةً لمغفـلُـلُ

(١) أمية بن أبي الصلت، ديوان أمية بن أبي الصلت، جمع وتحقيق ودراسة: عبدالحفيظ السلطي، ط٢، ١٩٧٤.

ص ص ٤٣٠-٣٥.

(٢) الفند : الخرف وإنكار العقل. اللحام: اغتياب الناس.

وما صَوْلَةُ الحقِّ الضَّئِيلِ وخطَرُهُ إذا خَطَرَتْ يوماً قَسَاوِرُ بُزْلٍ^(١)
 تراه مُعِداً للخلافِ كَأَنَّهُ بَرَدٌ على أَهْلِ الصَّوَابِ مَوْكُلُ
 ولكن من لا يُلْقَ أمراً ينوبُبه بعدته ينزل به وهو أعزَلُ

يجسد هذا النصّ ذروة الإحساس بالمفارقة الفاجعة على صعيد العلاقة الإنسانية بين الأب والابن. ويحوّل الابن صانع المفارقة، كما نرى، والده إلى ضحية بائسة لهذه المفارقة، حيث لم تكن توقعات الأب وظنونه في مكانها.

فالأبُ يقوم بواجبه نحو ابنه خير قيام كما تملي عليه شروط الأبوة في الفكر الإنساني، فهو يتعهدده بالعناية والرعاية، ويسهر الليل الطويل إذا أصاب ابنه مصاب، ويخاف عليه من الموت ويفتديه بروحه من أجل البقاء. فكلُّ هذا الموقف الإنساني النبيل يعكس الدور الكبير لمعنى الأبوة في الحياة، إذ يحاول الأب هنا أن يعدّ ابنه إعداداً أخلاقياً وثقافياً للحياة منذ الصغر لكي يقطف ثمرة هذا الإعداد، ولكنه في حقيقة الأمر يُصاب بالذهول عندما يتحوّل مع تقدّم الزمن إلى ضحية محزنة عندما تخيب آماله في هذا الابن العاق:

فلَمَّا بَلَغْتَ السَّنَ والغايةَ التي إليهما مَدَى ما كُنْتَ فيكَ أَوْمِلُ
 جعلتَ جزائي منك جَبْهاً وَغِلْظَةً كأنك أَنْتَ المُنْعِمُ المتفَضِّلُ

إنّ الابن يؤدي في هذا النصّ وظيفة الإنسان الخارج على منظومة الأخلاقي والمقدس في العرف الإنساني، لأن الشرط الديني والأخلاقي يملي على الفرد أن يبرّ والديه وأن

(١) القساور : مفردا قسور، وهو من الإبل القوي الشديد. بزل : البعير المسن.

يحسن معاملتهما، بيد أن الابن السلبي جعل والده يتلذذ بألم المفارقة مرتين : الأولى، عندما أشعر والده بأنه هو المنعم المتفضل عليه "كأنك أنت المنعم المتفضل"، وفي هذا إنكارٌ صريحٌ لفضل الأبوة وجهدها، وقد نجم عن هذا الإنكار سلوك الشدة والفظاظة في التعامل مع الأب. وأما الثانية، وهي متفرعة عن هذا السلوك السالب، فإنها تتمثل في سلبية الدور الذي يقوم به الابن تجاه أبيه في الكبر، إذ أصبحت صورة الأب في عين ابنه مخالفة لكل التوقعات التي يفترضها أي متلقٍ لثل هذه العلاقة الإنسانية. فلقد أضحت شيخوخة الأب في رؤية الابن عيباً "زعمت بأنني قد كبرت وعبتني"، وكانت هذه الشيخوخة مدعاةً للشماتة بالأب واتهامه بالخرف والجنون، ومجالاً لرصد الأخطاء والاعتياب لهذا الأب في كل مجلس.

لقد أدت مرحلة الشيخوخة/الضعف عند الأب إلى إدراك واضح بالتحول من دور المضحّي إلى الضحية، وتزيد هذه المفارقة من إحباطات الشاعر لأنه يعرف أن مرحلة الضعف كما تحفظ ذاكرته تتطلب جهداً شاقاً لحفظ حياة الإنسان وكرامته، وهو ما يفتقده الآن بوصفه ضحيةً ضعيفةً أسهمت في خلق القوة التي تقهرها دون أن تردّ لها المعروف والجميل.

ويتمكن الشاعر الجاهلي من خلق مفارقاته بقدرة فائقة تدلّ على مدى انخراطه في قضايا مجتمعه، والتفاعل مع المعطيات التي يفرضها واقع التجربة. فنلاحظه دائماً يستعين بطاقات اللغة والرمز والخيال لكي ينقل للمتلقي ألواناً شتى من مفارقات الحياة وعجائبها.

ومن التقنيات البارة التي يتكىء عليها الشاعر الجاهلي لإضاءة الموضوع المفارق داخل النص الشعري، اللجوء إلى توظيف القناع بوصفه رمزاً معبراً عن رؤية إنسانية عميقة تجاه أحداث الكون وتفاعلات الحياة اليومية.

وقد كان العالم الحيواني يشكل في ثقافة الشاعر الجاهلي أداة للخروج من تصريحات اللغة ومباشراتها إلى الرموز منها والمعنى، فهو يستتر وراء هذا القناع لكي يرصد الحدث تارةً ويصنع المفارقة تارةً أخرى. لذا، فإنه يمكن لنا أن نعدّ هذا القناع الرمزي قصة رمزية أو أليجورة Allegory يمكنها "أن تقدّم لنا قصة هذا الانزياح Displacement المجازي المنطقي من خلال الهيمنة الذاتية لعالم التجربة عن طريق اللغة"^(١).

ومن أمثلة المفارقة المصنوعة عن طريق القناع، قول النابغة الذبياني^(٢):

لقد لحقتُ بأولى الخيلِ تحملني كبداءُ لا شئجُ فيها ولا طئبُ^(٣)
 ماريةُ مثلَ مريِّ الدلوِّ مُركِضَةٌ إذا الحميم على الأعطاف ينحلبُ^(٤)
 لا عيبَ فيها إذا ما اغترَّ فارسها شأوُ الفجاءة إلا أنها تئيبُ
 تخطو على مُعجٍ عوجٍ معاقبها يحسبن أن تراب الأرض مُنتهبُ^(٥)
 تهوي هوي دلاة البئر أسلمها بين الأكف وبين الجمّة الكرب^(٦)

Irony and Ethics in Narrative, P. 11.

(١)

(٢) النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ص ١٧٦-١٧٨.

(٢)

(٣) كبداء: عظيمة البطن، صفة الفرس. شئج: تقيض في الرجلين. طئب: استرخاء في الرجلين وهي من عيوب الخيل.

(٣)

(٤) مارية: مرت في عدوها أي سريعة خفيفة.

(٤)

(٥) معج: قوائم.

(٥)

(٦) الجمّة: مجتمع الماء. الكرب: الحبل.

(٦)

- أَمَرَ كَذْرِيَّةً حَذَاءً هَيَجَهَا
أَهْوَى لَهَا أَمَغْرُ السَّاقِينِ مُخْتَضِعُ
حَتَّى إِذَا قَبَضَتْ أَظْفَارَهُ زَغَبًا
نَحَتْ بِضَرْبِ كَرَجِ الْعَيْنِ أَبْطُوهُ
تَدْعُو الْقَطَا لِقَصِيرِ الْخَطَمِ لَيْسَ لَهُ
حَذَاءٌ مُدْبِرَةٌ سَكَاءَ مَقْبَلَةٍ
تَدْعُو الْقَطَا وَبِهِ تُدْعَى إِذَا انْتَسَبَتْ
تَسْقِي أَزْيِغَبَ تُرْوِيهِ مُجَاجَتْهَا
مُنْهَرَتْ الشَّدَقِ لَمْ تَنْبِت قَوَادِمُهُ
بَرْدُ الشَّرَائِعِ مِنْ مَرْنٍ أَوْ شَرَبُ^(١)
خَرطُومُهُ مِنْ دَمَاءِ الطَّيْرِ مُخْتَضِبُ
مَنْ الدُّنَابِي لَهَا أَوْ كَادَ يَقْتَرِبُ
تَعْلُو بِجَوْجُنْهَا طَوْرًا وَتَنْقَلِبُ^(٢)
أَمَامَ مَنْخَرِهَا رِيشُ وَلَا زَغَبُ
لِلْمَاءِ فِي النَّحْرِ مِنْهَا نَوْطَةٌ عَجَبُ^(٣)
يَا صَدَقَهَا حِينَ تَلْقَاهَا فَتَنْتَسِبُ
وَذَاكَ مِنْ ظِمْنِهَا فِي ظِمْنِهِ شُرْبُ
فِي جَانِبِ الْعَيْنِ مِنْ تَسْبِيدِهِ زَبُ^(٤)

تكشف هذه الأليجورة عن إحساس الشاعر بالمفارقة الحادثة عن الصراع بين عالم الخير ورمزه القطاة، وعالم الشر ورمزه الصقر. فلقد كانت التلازمية بين هذين العالمين ماثلة في وعي الشاعر الجاهلي، فنراه يصنع بذكاء مفارقات الحياة والموت، والسعادة والشقاء، والقوة والضعف انطلاقاً من جدلية هذين العالمين وغموضهما. وتتألف عناصر هذه القصة من شخوص واضحة هي : الصقر والقطاة، وصغار القطاة، ومن حدث مركزي هو الصراع من أجل الاستقرار بنعمة الحياة وإثبات هيمنة الذات على الوجود.

(١) كدرية: نسبة إلى الكدر، وهي لون الغبرة الشديدة، وأراد بها القطاة.

(٢) الجوجو: الصدر.

(٣) حذاء: قصيرة الذنب. سكاء: لا أنين لها. نوطة: حوصلتها تخزن فيها الماء لتزق فراخها

(٤) منهرت: متسع المنقار. تسبيده: طلوع الريش. زيب: كثرة الريش.

إن الدور الذي أسنده الشاعر إلى القطاة، كما سبقت الإشارة، يجسّد ثقافة الخير والجمال الإنسانيين مقابل ثقافة الشرّ التي يعمد إليها الإنسان للقضاء على الجوانب المشرقة في الحياة.

حَتَّى إِذَا قَبِضَتْ أَظْفَارُهُ رَغَبًا مَنِ الدُّنَابِي لَهَا أَوْ كَادَ يَقْتَرِبُ
نَجَتْ بِضَرْبِ كَرَجِ الْعَيْنِ أَبْطُوهُ تَعْلُو بِجَوْجُنْهَا طَوْرًا وَتَنْقَلِبُ

لقد تمكن الأنثوي/القطاة من التغلب على الفحولي/الصقر بفعل قانون المفارقة المراءو، فكان هذا الانتصار دالاً على أهمية المؤنث في زرع مفاهيم الخير وفضح أساليب الشر، من خلال إظهار الدور الأمومي في نشر الخصب وحفظ النسل الذي ينتمي بصدق إلى عالم الخير والجمال:

حِذَاءً مُدْبِرَةً سَكَاءً مَقْبِلَةً لِلْمَاءِ فِي النَحْرِ مِنْهَا نَوْطَةٌ عَجَبُ
تَدْعُو الْقَطَا وَبِهِ تُدْعَى إِذَا انْتَسَبَتْ يَا صَدَقَهَا حِينَ تَلْقَاهَا فَتَنْتَسِبُ

وتعكس هذه المفارقة من ناحية بنائية الجانب الخير والهدف السامي النبيل عند النابغة، إذ إن نجاح الضحية/القطاة في تحويل الضعف إلى قوة، ومن ثم إلى وجود وحياة يعطي الشاعر أملاً كبيراً في أن تحدث أدواته الثقافية /الفرس التي شبهها بالقطاة مفارقة مهمة في الحياة وهي تتجاوز عالم الشر وتخرق آفاق المستقبل المجهول.

ومن المفارقات الشعرية التي تثير الموقف الساخر المتهمك بفعل الأليجورة، قول النابغة في قومه^(١) :

(١) ديوان النابغة، ص ص ١٥٣-١٥٦.

أبلغنا ذبيانَ عني رسالَةً فقد أصبَحْتُ عن منهج الحقّ جائره
أجِدُكُمْ لَنْ تَزْجُرُوا عَنْ ظُلَامَةٍ سفيهاً، ولن تَرْعُوا لذي الوُدِّ آصِرَه (١)
فلو شهَدْتُ سَهْمٌ وَأَفْنَاءُ مالِك فتعزُّرُني من مرّة المتناصـره
لجاءوا بجمع لم يرَ الناس مثله تضاءلُ منه بالعَشَى قَصَائِرَه (٢)
ليهنئـي لكم أنْ قد نُفَيْتُمْ بيوتنا مُنْذَى عُبَيْدَانَ الْمُحَلَّى باقِرَه (٣)
وإني لألقى من ذوي الضُّغْنِ منهم وما أصبحت تشكو من الوجدِ ساهِرَه
كما لقيتُ ذاتُ الصِّفا من حَلِيفِها وما انفكَّتِ الأمثالُ في الناسِ سائِرَه (٤)

(١) ظلامه: الفعلة التي يتظلم منها متظلم.

(٢) قصائره: اسم جبل.

(٣) المنذى: الرعي بين سقيين حين تردُّ الإبل الماء. وعبيدان اسم عبد. يقول العرب إنه كان راعي بقر لرجل من بني سؤد بن عاد، وكان أعزَّ عاد فإذا ورد لا يسقي أحد حتى يسقى هو، فلما كبر لقمان بن عاد أعار على قوم ذلك الراعي حتى ذلوا فكان لقمان يورد ويطرد عبيدان حتى يفرغ لقمان. حلّاه عن الماء إذا منعه منه. والباقر: جماعة البقر.

(٤) ذات الصفا: الحية. فقد ذكر أن أخوين ضربت بلادهما وكانا قريباً من واد فيه حية قد حمته فلا ينزله أحد فقال أحدهما لأخيه: لو أتيت هذا الوادي للكأ فرعيت فيها إيلي فأصلحتّها، فقال له أخوه: أخاف عليك الحية ألا ترى أنه لم يهبط فيه أحد إلا أهلكته، فقال: والله لأفعلن. ثم إنه هبطه ورعي فيه إيله زماناً ثم إن الحية نهسته فقتلته، فقال أخوه: والله ما في الحياة خير بعده ولأطلبن الحية، فطلب الحية ليقتلها فيزعمون أنه لما لقيها وأراد قتلها قالت له: ألا ترى أنني قتلت ونصمت على ما كان مني فهل لك في الصلح فادعك في هذا الوادي فتكون فيه آمناً وأعطيك دية أخيك في كل يوم ديناراً فصالحها على ذلك وحلفت له وحلف لها، فأخذت تعطيه كل يوم ديناراً فكثر ماله. وقيل: إنها كانت تأتيه يوماً وتغيب يومين. ثم قال: كيف ينفعني هذا العيش وأنا أرى قاتل أخى، فعمد على فاس فأحذها ثم قعد لها منتظراً فمرت به فضربها فأخطأها فدخلت جحرها وكان الفاس أصاب رأس ذنبها فقطعه فلما رأت فعله قطعت الدينار عنه ثم أتى جحرها فحياها فخرجت إليه فضربها وأراد رأسها فأخطأها فقالت: ما هذا؟ فاعتل عليها بقطع الدينار، فقالت: ليس بيني وبينك بعد هذا إلا العداوة فخذ حذرك فإني قاتلتك، فخاف شرها فقال هل لك في أن تنواتر ونكون كما كنا؟ فقالت: وكيف أعاولك وهذا أثر فأسك وأنت فاجر لا تبالي بالعهد.

فقال لـه : أدعوك للعقل
وافياً فوائدها بالله حين تراضيا
فلما توفى العقل إلا أقبله
تذكر أنى يجعل الله جنة
فلما رأى أن ثمر الله ماله
أكب على فأس يحد غرابها
فقام لها من فوق جحر مشيد
فلما وقاها الله ضربة فأسه
فقال : تعالي تجعل الله بيننا
ف قالت : يمين الله أفعل إنني
أبى لي قبر لا يزال مقابلي
ولا تغشيني منك بالظلم بادره
فكانت تديه المال غيباً وظاهره (١)
وجارت به نفس عن الحق جائره
فيصبح ذا مال يقتل واتره
وأكل موجوداً وسد مفاقره
مذكرة من المعاول باتره
ليقتلها أو تخطيء الكف بادره
وللبر عين لا تغمض ناظرة
على ما لنا أو تنجز لي آخره
رأيتك مسحوراً يميئك فاجر
وضربة فأس فوق رأسي فاجر

تتوزع المفارقة في هذا النص على وحدتين أساسيتين مترابطتين : الوحدة الأولى منهما تتصل بالجانب الواقعي وتتولد المفارقة فيها عبر التوتر في العلاقة بين طرفين (الشاعر / القبيلة - ذبيان)، وأما الوحدة الثانية فهي تعكس الجانب المتخيل في الثقافة الشعبية الجاهلية، وتتمظهر فيه المفارقة من خلال جدلية العلاقة بين (الرجل/الحية).

(١) الغب: أن ترد الإبل يوماً وتترك يوماً لمدة معلومة.

لقد جاءت صدمة الشاعر بقبيلته كبيرةً تفوق التوقعات؛ لأنها أصبحت جائرة بحق الشاعر عندما تخلّت عن نصرته "أجدكم لن تزجروا عن ظلامة سفيهاً..."، ولم تحافظ على العلاقة الودية التي تجمعهما، بل إن القبيلة، بسبب صدها للشاعر ونقمتها عليه، أقدمت على نفي الشاعر وأهله، وإيصاله إلى مرحلة التشرد والاغتراب.

إن موقف القبيلة السالب هذا أصبح مدعاة لتهكم الشاعر وسخريته "ليهنا لكم أن قد نفيتم بيوتنا..."، وقد أتى هذا الموقف المضاد الساخر من قبل الشاعر تجاه القبيلة؛ لأن القبيلة رمز النسق السلطوي الجمعي أخلت بشروط نظرية العقد الاجتماعي فلم تهییء للفرد/الشاعر أسباب الحماية على الرغم من انتمائه الفعلي/الشعري لها. وهكذا تفعل المفارقة فعلتها بالشاعر عندما يرى الآخر /الخارجي (سهم وأفناء مالك) يتحوّل إلى نصير للشاعر ومخلص له من ظلم ذوي القربى.

وتتحوّل المفارقة من صورتها المختزلة في الرسالة (ألا أبلغا ذبياناً عني رسالةً) بطريقة عبر نصيّة إلى السرد المكثف للأحداث المفارقة في المشهد الأليجوري. وبهذا تصبح العتبة النصية الخيالية صورة السرد مضيئة للغائب والمسكوت عنه في مقدمة النص من خلال سمة التماهي بين الواقع والمتخيّل.

وتتجلى المفارقة في جدلية الرجل/الحية عندما يحاول الرجل جعل الحية ضحية لغدره بعد أن وافق على شرط الصلح المقدس والالتزام به "فوائقها بالله حين تراضيا..."، وعليه، فإن التأويل المبدئي لشيفرات هذه الحكاية الشعبية المشعنة يحدث نوعاً من الربط الذرعي بين وحدتي النص، فتكون الحية معادلاً للشاعر، ويكون الرجل معادلاً للقبيلة. وينجم عن هذه المعادلة ما لم يكن نتيجة للمفارقة في الوحدة الأولى حيث نلحظ الشاعر من خلال الدور الوظيفي للرمز يكشف عيوب النسق السلطوي، ويتحداه بتحويله إلى ضحية تأثير

السخرية والضحك. فعلى الرغم من محاولات النسق الجمعي المتكررة في الإساءة إلى النسق الشعري الفردي: (عدم مراعاة الودّ، والنفي والتغريب، والظلم والحق... في الوحدة الأولى)، و (محاولة الرجل قتل الحية أكثر من مرة : في الوحدة الثانية)، فإن هذا الائتثار المضر سيتحول في نهاية المطاف إلى ندم المجموع/القبيلة وانتصار الذات الشاعرة.

لقد صنع الشاعر مفارقاته بتوظيفه للواقعي والتخييلي ليثبت قدرته على خلخلة السلطة القبلية المتحجرة وتقويض أهدافها، فتحول من صورة الضحية إلى صورة مسبب الضحية، ومن صورة الإنسان الضعيف المستسلم إلى صورة الإنسان القوي صاحب الإرادة والقدرة على الثورة والتغيير. وقد كان اختيار الشاعر لموضوعه الحية، كما وردت في المخيال الثقافي الجاهلي، دالاً على إحساس الذات بقيمة وجودها بوساطة تهميش الآخر/المجموع وتذويته. فالحية مشتقة من الحياة، وهي في الوعي الإنساني مرتبطة بحادثة الإغواء الآدمي وإخراج آدم من الجنة. فقد ورد في تاريخ الرسل والملوك للطبري: "أن الشيطان عرض نفسه على دواب الأرض أن تحمله لكي تدخله الجنة بعد أن منعه رب الجنة من دخولها، فرفضت كل الدواب ذلك، حتى كلم الحية، فقال لها إن أنت أدخلتني الجنة أمنعك من بني آدم وتصبحين في ذمتي فجعلته بين نابيين من أنيابها ثم دخلت به الجنة"^(١). وورد في قصص الأنبياء للنيسابوري أن "لما حظر على إبليس دخول الجنة، قصد الحية فأغواها بأن وعدها بالخلود. وتحول إبليس إلى ريح وجعل نفسه بين أنياب الحية، فيستقر إبليس في فم الحية التي تدخل به سراً إلى الجنة"^(٢). كما ورد

(١) انظر : الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير الطبري)، تاريخ الأمم والملوك، الجزء الأول، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٩، ص ٥٤ .

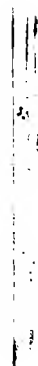
(٢) انظر : النيسابوري، قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس، دار الرائد العربي، بيروت، (د.ت)، ص ٣١.

في أسطورة جلعامش أن الحية هي التي سرقت زهرة الحياة أو الخلود من جلعامش، يقول جلعامش مخاطباً أورشنابي الملاح :

- ٢٧٨- "إنها لنبتة عجائبية يا أورشنابي.
- ٢٧٩- بها يستعيد الإنسان قواه السابقة.
- ٢٨٠- سأحملها معي إلى أوروك المنيع، وأجعل (الشيخ يقتسمونها،
- ٢٨١- وأسميها رجوع الشيخ إلى صباه.
- ٢٨٢- ولسوف آكل منها أيضاً فأعود إلى شبابي.
- ٢٨٣- بعد عشرين ساعة مضاعفة توقفا للطعام.
- ٢٨٤- بعد ثلاثين ساعة مضاعفة توقفا لقضاء الليل.
- ٢٨٥- فرأى جلعامش بركة ماء بارد.
- ٢٨٦- نزل فيها واستحمَ بمائها،
- ٢٨٧- فتشممت أفعى رائحة النبتة.
- ٢٨٨- تسلفت خارجة من الماء وخطفتها.
- ٢٨٩- وفيما هي عائدة، تجدد جلد لها.
- ٢٩٠- وهنا جلس جلعامش وبكى^(١).

إن كل هذا الإرث الأسطوري، والديني الذي تحمله الحية يتحول شعرياً إلى إرث مشروع للنابغة، وكأنه أراد أن يشعر ذبيان في رسالته بأن لسان الشاعر — شيطان الشاعر/لسان الحية إذا ما أحس بتحوله إلى ضحية اجتماعية، فإنه سيواجه المفارقة بالمفارقة، والشر بالشر حتى يتحقق انتصاره وخلوده.

(١) فراس المواح، جلعامش، ص ٢٣٣-٢٣٤.



الفصل الثالث

الصورة الشافرية

11

Oxymoronic Image: الصورة الشاذة مفهوماً

يمكن تعريف الصورة التناقضية بأنها "نوع من الخطاب الذي يجمع بين المتناقضات، أو هي بصورة أكثر جلاءً، تربط الكلمات المتضادة والمعاني الضدية أيضاً لإحداث تأثيرات خاصة كما في قولنا "إنه لص أمين"^(١).

ويبدو أن تشكيل الصورة التناقضية في النص الشعري يتطلب وعياً خلاقاً من قبل المتلقي لإحداث حالة من الانسجام بين المعنيين المتناقضين، أو بين الدال والمدلول. كما أنها تدل على ذكاء الشاعر وقدرته على بث المتناظر الذي يدهش المتلقي ويثير توقعاته، لذا فإن "الصورة التناقضية تعد حيلة أدبية توظف بشكل واضح فكرة التضاد والتناقض Paradox لا سيما في الشعر، وهناك أمثلة رائعة في الشعر الإنجليزي على هذا النوع من الصورة، إذ إنها كانت معروفة منذ أواخر القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر"^(٢).

وتعتمد الصورة التناقضية في بنائها على قانون الاستبدال الاستعاري وظهور تناظر بين المسند والمسند إليه، لذا يقول كوهن : "ونحن نميز، بالتالي بين درجتين في الاستعارة، ونميز تبعاً لذلك، بين درجتين من المنافرة، وذلك بحسب العلاقة بين المدلولين...، وهكذا

* وقد عدها (جاكوب كورك)، ضرباً من المجاز "الصور المجازية التناقضية The Imagery of Discord انظر : اللغة في الأدب الحديث، ص ٢٢٩. وكما أطلق عليها ك. ك. رثفن K.K.Ruthven اسم المجاز الذهني The conceit، وأسماءها (كانتور فكتز)، تعادل المظهر، وهو "أن يوضع على قدم المساواة شيئان أو أكثر لا يجمع بينهما جامع للوهلة الأولى"، انظر : عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط ٢، ١٩٨٢، ص ٤١٥ و ص ٤٢٦

(١) J.A. Cuddon, The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Third Edition, Penguin Books Ltd, 1991, p. 669.

(٢) وقد نص معجم أكسفورد على أن الصورة التناقضية مصطلح بلاغي Rhetorical Term، انظر : The Oxford English Dictionary, Prepared by J.A. Simpson and E.S. C. Weiner, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 1989, P. 20.

فإن المنافرة تكون من الدرجة الأولى، إذا كانت العلاقة داخلية، وتكون من الدرجة الثانية إذا كانت العلاقة خارجية^(١).

ومن الأمثلة على الصورة التنافرية قولنا "الثلج الأسود" أو "الصديق اللدود"، أو كتلك التي نجدها عند شكسبير Shakespeare مثلاً، إذ نقرأ في روميو وجوليت Romeo and Juliet، عبارة مثل "أيها الكره المحبوب"، وفي الفردوس المفقود Paradise Lost — "جون ملتون" J.Milton حيث نلاحظ هذا المقطع في وصف جهنم "ليس هنالك ضوء بل ظلام منير"^(٢).

فاستعارة السواد للثلج أو الحب للكره، وكذلك الضياء للظلام تعد في حد ذاتها خرقاً لعرف لغوي ثقافي عند المتلقي، إذ كيف يمكن للثلج أن يصبح أسود أو الظلام ضياءً؟. وانطلاقاً من عنصر المفاجأة الذي يواجه المتلقي، فلا شك في أن "استخدام الاستعارة التنافرية يحدث خلخلة عجيبة في توقع المتلقي ويدخله في لذة الجديد والدهش والغريب، وبخاصة إذا استطاع أن يتجنب الحكم على هذه الاستعارة من خلال معيار الصدق أو الكذب، ولكن من خلال قدرة الشعراء على التعبير عن تجاربهم بلغة مختلفة وجديدة..."^(٣).

إن الطريقة التي تتجلى فيها الصورة التنافرية على المستوى الشعري، توحى بحالة اللاوعي التي تنتاب المؤلف وهو يسعى إلى طرح رؤيته عن طريق اللعب بالاستعارات. ولا بدع في أن هذا التقولب الاستعاري يمثل آلية فنية تمنح النص الذي يتضمنها غموضاً

(١) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦، ص ١٢٤-١٢٥.

(٢) The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, P. 669.

(٣) موسى ربلعه، "الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث"، ضمن كتاب جماليات الأسلوب والتلقي - دراسة تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، إربيد-الأردن، ط١، ٢٠٠٠، ص ٣٩.

يستدعي كفاءة معرفية قادرة على الإحاطة به وتفكيكه، كما يصبح النص منظومة إشارية يؤدي فيها التنافر القائم بين الدال والمدلول أو الصفة والموصوف، لفظياً، إلى خلق المحمولات اللامتناهية للصورة والمعنى. عن طريق الخيال. لذا فإن "الخيال لا يعتمد أن يفعل شيئاً ما وإنما تفرض الأشكال نفسها عليه فرضاً، وليس من مهمته سوى التنظيم والتوحيد. إن هذه الأشكال تفرض نفسها على الخيال بحكم الدوافع العاطفية المتماثلة أو المتنافرة فيستجيب لها طائعاً، وينهمك عندئذ لايجاد الالتئام والمعادلة والتنسيق والتوحيد بين المتماثلات والمتنافرات في صورة أو صور منسجمة بشكل لا يحدث خارج الشعر أو الفن عموماً"^(١).

ويبدو أن المقصدية التي يتقياها التشكيل التنافري في النص الشعري تكمن، عدا إحداث التشويش القرائي، في القدرة على استيلاد المنسجم من المنفصم والمتماثل من اللاتماثل، وهذا ما يمكن أن نلاحظه عند أصحاب الاتجاه السوربالي والرمزي. ولقد أوضح (ميتزلينك)، وهو من أبرز الشعراء الرمزيين، الفرق بين الرمز المؤثر والرمز المتكلف بقوله : "إن بإمكانني تقييم نوعين من الرمز : الرمز الأولي Apriori الذي يبدأ بشيء مجرد يحاول أن يضيف عليه ثوباً إنسانياً، وبهذا يقترب من المجاز. والنوع الآخر من الرمز، وله شخصيته اللاواعية أكثر بكثير، يمثل دون ملاحظة الشاعر تقريباً، فبدلاً من أن يعرض أفكاره ويسمو بها ويبقيها حية يعد هذه الأفكار لكل الأزمنة القادمة، ودرجة عبقرية الكاتب هي التي تحدد إلى أي مدى يستطيع أن يبدع رمزاً من النوع الأخير"^(٢).

(١) عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري (مرجع سابق)، ص ٩٢.

(٢) أنا بلكيان، الرمزية-دراسة تقويمية، ترجمة للطاهر أحمد مكي وغادة الحفني، دار المعارف، القاهرة،

تتأسس الصورة التنافرية، كما أشرنا، على فكرة الاستبدال -أي إحلال كلمة/صفة غير منطقية مكان المنطقي في الحيز الثقافي. ولاشك في أن هذا الخروج على السنن الثقافي يتطلب فهماً من نوع خاص، إذ إن "فهم الاستعارات في الأدب ونجاح إغوائيتها يعتمد على ثلاثة عوامل : يتمثل العامل الأولي في مدى شيوع البنى النصية ومعلومات المتلقي، والعامل الثاني عام يتعلق أيضاً بمعلومات المتلقي، وأما العامل الثالث فيتعلق بالسياق"^(١).

إن الحدث الإغوائي الذي يسببه التنافر في مضمون الصورة، يجعل المتلقي يعيش لحظة انفعالية؛ لأن النص أو المؤلف يفرض على مخياله وثقافته رؤية مستحيلة وغير حقيقية فتختمر في عقله، ويكد ذهنياً قصد البحث عن علاقات مسوغة ليكون المستحيل ممكناً ومستحباً. لذا فإن "الاستعارة تعد وجدانية كلما قامت على مشابهة قيمية توحى بها الاحساسات والذات...، والاستعارة الوجدانية تطابق، إذن، تنافراً أقصى...، وبالتفاق مع هذا أيضاً فإن قوة المنافرة تتناسب مع شدة تغيير المعنى الضروري لنفيسها، أي تتناسب مع المسافة الفاصلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي"^(٢).

وتعمل الصورة التنافرية على استثارة وعي المتلقي؛ لأنها في أساسها استعارة مخاتلة تتخذ من مسألة الكذب الشعري أداة لها في الفاعلية النصية. فعندما يستمع المتلقي إلى عبارة مثل "أصرخ بأعلى صمتي"، يجد أن هذه العبارة قائمة على الخلق الكاذب، الذي يتوسل بالتنافر لإحداث التحول الدال والمؤثر على المستوى السياقي، إذ إن الإنسان لا يصرخ إلا بأعلى صوته فاستبدل الصمت بالصوت لمفاجأة المتلقي بإمكانية تغيير الأنساق الثقافية. ولذلك فإن تضمن النص الشعري للصور الاستعارة الكاذبة سواء أكان بطريقة شعورية أم لا شعورية من المؤلف يعني محاولة في إعادة التحويل والتشكيل لعيجنة اللغة، وهكذا "فإن الاستعارة

(١) Gerard Steen, Under Standing Metaphor in Literature - An Empirical Approach, Longman

and New York, 1994, p. 36.

(٢) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص ١٢٥.

أو تغيير المعنى تحويل للنسق أو البدائل...، فالخطاب العادي يندرج في خط النسق بالاتفاق مع قوانينه، وهو لا يفعل أكثر من تحقيق إمكاناته، والخطاب الشعري يعاكس النسق، وفي هذا النزاع يخضع النسق ويستجيب للتحويل^(١).

إن الكذب الشعري هو في حد ذاته معلم دال على الخيال الخلاق من جهة، كما أنه نمط من أنماط الغموض الشعري الذي يريده المؤلف والمتلقي معاً. ولذلك فإننا "نجد النقاد المحدثين يؤكدون على الاستعارة البصيرة، ويغوصون في الشاعر التي يثيرها ما دعاه كولردج مرة (التوازن أو التوفيق بين الخصائص المتضادة أو المتنافرة). وهو ربما كان يتذكر قول جونسن في تحليل الظرف الماورا طبيعياً بوصفه نوعاً من المختلف المؤتلف/بالبعبارة اللاتينية /وهو ربط الصور غير المتشابهة أو اكتشاف خفي النظائر في أشياء تبدو غير متشابهة"^(٢).

فكلما كان النص غامضاً كان مخفراً للمتلقي على التفاعل معه لتفكيك أعرافه وأنساقه، "وهذا الغموض ليس مجرد نتيجة للعبث بالعلاقات المنطقية بين عناصر الوجود فحسب، وإنما هو أيضاً وسيلةً يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة، وبخاصة إذا كانت هذه الصورة توحى بتلك الأبعاد الخفية المستترة من تجربة الشاعر..."^(٣).

ومما لا شك فيه أن غموض الصورة التنافرية يجعل النص ذا دلالات متعددة ومحمولات مكثفة نتيجة القوة الكامنة في طاقة اللغة، "ولعل أصل مفهوم فكرة تفجير اللغة"، أو ما يؤسس لهذا الأصل، هو ما قام به أو حاوله الداديون ثم السرياليون في إطار

(١) المرجع السابق، ص ١٢٧-١٢٨.

(٢) عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ص ٤٢٤-٤٢٥.

(٣) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مطبعة الشباب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٥، ص ٩٣.

تحطيم وسائل الاتصال والتعبير من تفريغ الكلمات من معانيها في سياق عملية مغامرة كبيرة هي تفريغ اللغة من معناها، واستخدامها في أجزاء غير مترابطة أملاً في استعادة براءة عالم لا تمتلك فيه الأشياء أسماء، وبهذا يتجنبون ما وضعه الذكاء من تصنيف وتسمية^(١).

إن مقصدية المؤلف/الشاعر من بث الصورة التنافرية في النص تهدف إلى الكشف عن إمكانات اللغة الشعرية بفعل إعادة الإنتاج الدلالي وقلب النسق اللغوي والثقافي لخلق رؤى جديدة وإمكانات علائقية متجددة لتحقيق الجمالي والمدهش. لذا "فقد أشار (ل.س.رمبو) إلى أن التصويريين عدوا الصورة ليس مجرد نسخ للتجربة، وإنما إعادة خلق مثالي لها وواسطة لرؤية ما وراء الإدراك إلى داخل الأشياء، أي قوة إدراك خاص وجمالية جديدة"^(٢).

والصورة التنافرية في بنائها المعقد تشير إلى رغبة الناص في الخروج على الثقافي المألوف وتجاوز أعراف اللغة وقوانينها، ولذلك يمكن أن نعد الصورة التنافرية انزياحاً Deviation كما ورد عند أصحاب الاتجاه الأسلوبي. وهذا الانحراف ناجم بطبيعة الحال عن انحراف الاستعارة نفسها عن وضعها الأصلي الذي ينبغي أن تنوجد فيه، ولذلك فإن الصور، حسب بيير جيرو، "قاعدة لنظرية الزخرفة"، حيث يتم التمييز بين نوعين من الزخارف : الأولى وهي "الزخرفة السهلة"، وتقوم على استخدام "الألوان البلاغية"، أي صور التركيب أو التفكير، والثانية هي "الزخرفة الصعبة"، وتتميز باستخدام الاستعارات"^(٣). وقد حفل الشعر الحديث كثيراً بتوظيف الصور التنافرية في النصوص

(١) عبدالرحمن محمد القمود، الإبهام في شعر الحداثة- العوامل والمظاهر وأليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت- العدد ٢٧٩، مارس ٢٠٠٢، ص ص ٢٥٤-٢٥٥.

(٢) جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث-الحداثة والتجريب، ترجمة : ليون يوسف وعزيز عمانويل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩، ص ٢٤١.

(٣) بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط٢، ١٩٩٤، ص ص ٢٦-٢٧.

الشعرية إلى حد أنها أصبحت ظاهرة مألوفة وسمتاً بارزاً في الشعر حيث "لم يقف عبث الشاعر الحديث بالعلاقات المألوفة بين عناصر الصور عند حدود الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس، وغير ذلك من الوسائل الفنية، وإنما يتجاوز الأمر ذلك إلى مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه ومضيفاً عليه بعض سماته، تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل..."^(١).

ومن النماذج الشعرية الحديثة التي يمكن أن يشار إليها في هذا الصدد قول قاسم

حداد :

صمتٌ بجهس^(٢):

أكثر يباساً من الهواء

هذا الكلام الذي يدور

أكثر مهانة هذا الصوت

الطالع من قلب القتل

أتلفت في هجوع العالم

وأهرق صمتي مثل ناقوس مجنون

(١) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة الحديثة، ص ص ٩٠-٩١.

(٢) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠،

وقوله في قصيدة "مثل يافا"^(١):

مثل يافا

بياض

بياض أخضر

مثل أفيال كثيرة تركض

والغابة لا تستيقظ

لا تعرف الكتابة

ولا تتعلم

وكقول أدونيس في نص "السما. الثامنة. (رحيل في مدائن الغزالي)"^(٢):

يبتدىء السقوط في مدائن الغزالي

يختلج الشارع كالستاره

والزمن الرابض مثل خنجر

يفوص تحت العنق

والمناره

ستارة سوداء

وأما فيما يتعلق بمفهوم الصورة التنافرية في نقدنا القديم، فلقد كانت هنالك إشارات نزيرة في الدرس البلاغي القديم إلى مفهوم الاستعارة العنادية والاستعارة التمليلية، أو التهكمية، الأمر الذي يجعلنا نربط أو نحاول أن نتلمس خيوطاً رابطة من وجهة نظر حديثة بين هذا النوع من الاستعارة ومفهوم الصورة التنافرية.

(١) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ص ٥٢٧ .

(٢) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط٥، ١٩٨٨، ص ١٢٢ .

ويمكن حد الاستعارة العنادية بأنها "ما لا يمكن اجتماع الطرفين في شيء، كاستعارة اسم المعدم للموجود لعدم نفعه واجتماع الوجود والعدم في شيء، ممتنع. ومن أمثلة العنادية استعارة اسم الميت للحي الجاهل، فإن الموت والحياة ممتنع اجتماعهما"^(١).
وأما الاستعارة التعليلية أو التهكمية "فهي استعمال الألفاظ الدالة على المدح في نقائضها من الذم والإهانة" كقوله تعالى: ﴿فبشرهم بعذاب أليم﴾.
وقوله تعالى: ﴿فاهدوهم إلى صراط الجحيم﴾.

وقد عثر الدارس في كتاب أسرار البلاغة للجرجاني على مفهومين يقتربان كثيراً من مصطلح الاستعارة التنافرية في النقد الحديث. يقول عبدالقاهر الجرجاني تحت عنوان "التعبير عن نقص الصفة باسم ضدها": "وإذا كان هذا هو الطريق المهيّج في الوضع من الشيء وترك الاعتداد به، والتفضيل له والمبالغة في الاعتداد به، فكلّ صفتين تضادتا، ثم أريد نقص الفاضلة منهما، عبر عن نقصها باسم ضدها، فجعلت الحياة العارية من فضيلة العلم والقدرة موتاً...، وسواء عبرت عن نقص الصفة بوجود ضدها، أو وصفها بمجرد العدم، وذلك أن في إثبات أحد الضدين وصفاً للشيء، نفيّاً للضد الآخر، لاستحالة أن يوجد معاً فيه، فيكون الشخص حياً ميتاً معاً، أصمّ سمياً في حالة واحدة. فقولك في الجاهل: "هو ميت"، بمنزلة قولك ليس بحي وأن الوجود في حياته بمنزلة العدم"^(٢).

(١) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الجزء الأول، مطبعة المجمع العلمي العراقي،

١٩٨٣م، ص ٦٢.

(٢) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٧٨.

ويقول الجرجاني تحت باب "القسم التخيلي" : "وأما القسم التخيلي، فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبتته ثابت وما نفاه منفي. وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريباً، ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً...، وأقوى من هذا في أن يظن حقاً وصدقاً، وهو على التخييل قول ابن المعتز^(١) :
الشيب كرة، وكرة أن يفارقني أعجب بشيء على البغضاء مودود

وعندما أشار الدارس إلى أن الصور التنافرية قائمة في أساسها على قانون اللعب الاستعاري، فإن هذا يعني أن الشاعر يمارس نوعاً من الاحتياك على المعجم الثقافي واللغوي. ومن هنا نستطيع أن ندرك الإلماعة الذكية التي ذكرها حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، في منهجه في حديثه عن الغموض الشعري وكيفية تعامل المتلقي معه حينما قال^(٢) : "فأما طريق الحيل في إزالة الغموض والاشتكال الواقعيين بهذه الأشياء فهي أن يعتاض من الشيء الذي وقع به الإغماض والإشكال، أو أن يقرن به ما يزيل الغموض والاشتكال، فالاعتياض في المعاني يكون بأخذ مماثلاتها مما يكون في معناه أوضح منها، والاعتياض في الألفاظ يكون بما يعاثلها من جهة الدلالة. وقد يكون بين العوض والمعوّض منه مع ذلك مخالفة في الوضع مثل وصل المنفصل، وفصل المتصل، وإطالة القصير، وتقصير الطويل، وقد لا يكون ذلك".
ويقرب من إشارة حازم إلى قيمة الغموض في الشعر قول أرسطو في كتاب الخطابة عندما قال : "ومعظم التعبيرات الرشيقة تنشأ عن المجاز، وعن نوع من التمويه يدركه

(١) المصدر السابق، ص ٢٦٧.

(٢) حازم القرطاجني، منهج البغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، ط٢، ١٩٨١، ص ص ١٧٥-١٧٦.

السمع فيما بعد، ويزداد إدراكاً كلما ازداد علماً، وكلما كان الموضوع مغايراً لما كان يتوقعه، وكأن النفس تقول : "هذا حقّ، وأنا أخطأت"^(١).

وهذا الكلام يعني أن الصورة عندما تكون على قدر عال من الغموض والمراوغة والتمويه، فإنها تتطلب متلقياً فطناً ومتمرساً لكي يدرك جمالياتها، ويقع في الآن نفسه في إسار المراوغة فيصبح الكذب أسلوباً جمالياً قريباً من نفس المتلقي.

٢- الصورة الشافرية وأزواجية النسق في النص :

تكشف دراسة النص الشعري الجاهلي عن حضور نادر للصورة التناظرية قياساً بالنص الشعري الحديث. ولاشك في أن قلة الحضور هاته دفعت الدارس إلى التماس هذه الصور، على قلتها، في البيت الشعري الواحد، وتبيان أثر هذه الصورة على مستوى الوحدة النصية الكلية.

وتعود علة ندرة هذه التقنية في النص الشعري الجاهلي، كما يرى الباحث، إلى أن الشاعر الجاهلي كان يواجه غموض الحياة وتعقيداتها من خلال البحث عن لغة للتعبير تقوم على الكشف والبوح الذي لا يرتقي إلى الحد الميتافيزيقي ببعده المعقد كما نقرأ الآن شعر الحداثة أو ما بعدها.

يقول امرؤ القيس في وصف فرسه^(٢):

وقد أغتدي والطيرُ في وكُنَّاتِها بمنجَرِدٍ قيدِ الأوابِدِ هيَكَلُ^(٣)
بَكَرٌ مَفَرٌ مُقْبِلٌ مَدْبِرٌ مَعَا كجَلَمودٍ صَخْرٍ حَطَّه السَّيْلُ من عِلِ

(١) أرسطو، الخطابة، ترجمة : عبدالرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة "أفاق عربية"، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص ٢٢٦.

(٢) امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ص ١٩.

(٣) الوكنات: المواضع التي تأوي إليها الطير. المنجرد : الفرس القصير الشعر. الأوابد : الوحش، وجعله قيداً لها؛ لأنه يسبقها فيمنعها من الفوت. الهيكل : الفرس الضخم، شبيه ببيت النصارى والمجوس.

تمثل صورة الفرس في رؤية امرئ القيس مادة للثقافة يتعامل من خلالها مع موجودات الحياة. فالفرس، عند الشاعر، حلم وثاب يحاول دائماً أن يتجاوز به الواقع السلبي نحو الأمل الإمكاناني.

وتضفي الصورة التنافرية في البيت الثاني (مكرّ-مفر/مقبل مدبر) حالة من التشكيل الأسطوري للفرس. فقد اجتمعت للفرس صورتان متلازمتان يصر عليهما خيال الشاعر هما السرعة والقوة، إذ نلاحظ هاتين الخصيصيتين في حالة الكرّ والفرّ والإقبال والإدبار. وقد حرص الشاعر على تلازمية السرعة والقوة دون تنازل عن أي منهما بفعل ذكر لفظة (معاً).

إن الصورة التنافرية المتشكلة في هذا البيت تتحول إلى دال ممتد ومختزل لغيره من الصور في هذه الوحدة النصية المتعلقة بالفرس، وتكشف صورة المزج بين المتنافرات عن هاجس الشاعر، وعن بحثه الدائب في هذه الحياة بغية تخطي الهموم التي تفرض وجودها في واقعه. ومن هنا تقتزن مهمة الشاعر في البحث عن الخلاص بالحركة "وقد أغتذي والطير في وكناتها"، وابتداع الأداة التي تتصف بالقداسة "بمنجرد قيد الأوابد هيكل".

ويلفت انتباه المتلقي في هذه الصورة التنافرية ثلاثة أمور هي :

أولاً : أنها تجسد هدف الشاعر من أداة الثقافة/الفرس، وهو إعداد الثقافة للحرب حيث يعتمد مبدأ الحرب على قانون السرعة والقوة. وهذا ما عبرت عنه الصورة التنافرية عبر الفاظها (الكرّ/الفر-الإقبال الإدبار).

وهذه الصورة توضح، فعلاً، سياسة الشاعر في تحقيق انتصار الحلم وخلاص الذات من هزائمها. فالكر لا يحدث إلا إذا استشعرت الذات بقدرتها

على مهاجمة الآخر/العدو والنيل منه ، وكذلك فإن الإقبال ، والفر يصور حرص الشاعر على حفظ الثقافة والذات لضمان استمرارية الحياة. وبهذا يدل المتنافر دلالة واضحة على المسعى الذي ينتويه الشاعر ويعتمل في ذهنه ، وهو استعادة مجد الذات من الآخر/العدو من خلال ثقافة القتال.

ثانياً: تؤدي الكلمات المشكلة للصورة التنافرية دوراً إيقاعياً ينسجم تماماً مع السرعة التي ذكرها الشاعر للفرس. فهذه الكلمات تأتي على وزن إيقاعي متشابه (مكر-مفر) و (مقبل - مدبر)، عدا كونها تحدث نغمةً بفعل التنوين يتصل اتصالاً مباشراً بمعنى تغني الذات بثقافة الإعداد.

ثالثاً: إن الصورة التنافرية التي وردت في صدر البيت جاءت مقترنة بتشبيه في عجز البيت نفسه (كجلمودٍ صخرٍ حطَّ السَّيْلُ من علٍ).

والتشبيه في عجز البيت قائمٌ على إبراز عناصر السرعة والقوة، وهي العناصر نفسها التي تقوم عليها الصورة التنافرية. فالعلاقة بين (الكرّ والفرّ والإقبال والإدبار)، وصورة الخصر المنحدر بفعل السيل متشابهة وقائمة في أساسها على قانون التوالد المستمر للسرعة والقوة. وقد علق صاحب كتاب شرح المعلقة السبع على هذا البيت بقوله : "هذا الفرس مكر إذا أريد منه الكرّ ومفر إذا أريد منه إقباله ومدبر إذا أريد منه إدباره. وقوله : معاً، يعني أن الكرّ والفرّ والإقبال والإدبار مجتمعة في قوته لا في فعله ؛ لأن فيها تضاداً، ثم شبهه في سرعة مرّه وصلابة خلقه بحجر عظيم ألقيه السيل من مكان عالٍ إلى حضيض"^(١). لذا، فإننا نرى الخصر (القوة) يتولد عن قوة وسرعة أخرى (السيل)، وهذا السيل حتى يكون على هاته الكينونة فإنه يجب أن يكون مرتفعاً. وتبدو براعة الشاعر في توظيف الرمز

(١) الزوزني، شرح المعلقة السبع، مكتبة المعارف، بيروت، بيروت، ١٩٨٥ ط٥، ص ٤٤.

العلائقي واضحة أيضاً في إطار هذا التشبيه ، إذ كلمة "السيل" تحمل على المستوى الإشاري معنى المفاجأة أو السرعة المفاجئة في ثقافة الإنسان ، وهذه المفاجأة هي الهدف المنشود الذي رآه الشاعر في فرسه حيث يتكئ الكرّ والفرّ على عامل المفاجأة. فالسيل عند الشاعر ثورة تدل على علو همة صاحبها في البحث عن مكانة أو استعادة مكانة مسلوقة.

بدت فاعلية الصورة التنافرية في لوحة الفرس ذات قيمة نتيجة دورها المركزي في تحقيق شكل بنائي محكم. فهي ، كما يبدو للباحث ، صورة محورية تستقطب جميع الصور المكثفة للفرس في هذه المعلقة ، وهذا يعني أنها أصل متفرع كما نقرأ في بقية الأبيات^(١):

كُمَيْتٌ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَتْنِهِ	كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمَتْنِزْلِ ^(١)
مَسَحَ إِذَا مَا السَّابِحَاتِ عَلَى الْوَنَى	أَثْرُنَ غِبَاراً بِالْكَدِيدِ الْمَرْكَلِ ^(٢)
عَلَى الْعَقَبِ جِيَّاشٍ كَأَنَّ اهْتِزَامَهُ	إِذَا جَاشَ فِيهِ خَمِيئُهُ غَلْيٌ مِرْجَلِ
يَطِيرُ الْغَلَامُ الْخِفُّ عَنْ صَهَوَاتِهِ	وَيُلَوِي بِأَثْوَابِ الْعَنِيفِ الْمُثْقَلِ ^(٣)
دَرِيرٌ كَخُذْرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرُهُ	تَقْلُبُ كَفِيهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلِ ^(٤)
لَهُ أَيْطَلَا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ	وَارْخَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِبُ تَنْفُلِ ^(٥)
كَأَنَّ عَلَى الْكِتْفَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى	مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَرَايَةٍ حَنْظَلِ ^(٦)
وَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ وَلِجَامُهُ	وَبَاتَ بَعَيْنِي قَانِماً غَيْرَ مُرْسَلِ

(١) ديوان امرئ القيس، ص ص ٢٠-٢٣.

(٢) كُمَيْت : أي أنه أُمس المتن سهله. الصَّفْوَاء : الصخرة الملساء.

(٣) الونى : الفتور. الكديد : ما غلظ من الأرض.

(٤) العنيف : الأخرق. والمثقل : الثقل الذي لا يحسن الركوب.

(٥) درير : سريع خفيف. الخذروف : الخسارة التي يلعب بها الصبيان لها صوت.

(٦) التثقل : ولد الثعلب.

(٧) مدالك عروس : حجر يسحق عليه الطيب. الصراية : الحنظلة الصفراء البراقة.

فَعَنْ لَنَا سِرْبٌ كَانَ نِعَاجَهُ عَذَارَى دَوَارٍ فِي الْمَلَأِ الْمَذِيلِ^(١)
 فَادْبَرْنَ كَالْجَزَعِ الْمَفْضَلِ بَيْنَهُ بجيدٍ مُعَمٍّ فِي الْعَشِيرَةِ مُخْوَلٍ
 فَالْحَقْنَا بِالْهَادِيَاتِ وَدَوْنَهُ جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تَزَيَّلِ
 فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَعَجَةٍ دِرَاكًا وَلَمْ يُنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغَسَّلِ
 وَظَلَّ طُهَاءَ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضَجٍ صَفِيفَ شَوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مَعْجُلِ
 وَرُخْنَا وَرَاحَ الطَّرْفُ يَنْفُضُ رَأْسَهُ مَتَى مَا تَرَقَّ الْعَيْنُ فِيهِ تَسْهَلِ^(٢)
 كَانَ دِمَاءُ الْهَادِيَاتِ بِنَحْرِهِ عَصَاةُ جِنَاءٍ بِشَيْبٍ مُرْجُلِ
 وَأَنْتَ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدُّ فَرْجَهُ بِضَافٍ فَوْقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ

تنتمي التشبيهات والصور في هذه الأبيات إلى التشكيل التنافري الذي رأيناه في البيت الثاني، وبذلك تبدو هذه الأبيات موزعة بين معنى القوة والسرعة تارة "كميت ...، مسح ...، يطير الغلام الخف...، درير...، له أيطلا ظبي...)، وتحقيق الغاية/الحلم تارة أخرى "فعن لنا سرب... فالحقنا بالهاديات، فعادى عداء بين ثورٍ ونعجة... وظل طهاة اللحم...".

ونلاحظ الصورة التنافرية ماثلة عند امرئ القيس في لوحة الليل حيث يقول^(٣) :

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سَدْوْلَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي
 فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَمْطِي بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكَلْكَلِ
 أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

(١) المَلَأُ : الملاحف. المَذِيلُ : الطويل المهدب.

(٢) الطرف : الفرس السريع.

(٣) ديوان امرئ القيس، ص ص ١٨-١٩.

فيالك من ليل كأن نجومه بكل مغار الفتل شدت بيد بل

يستطيع المتلقي أن يستنتج من هذه الوحدة ثلاث صورٍ تناظرية تتشكل على النحو التالي : (الليل المتكلم، والنجوم الساكنة، والصباح الليلي).

الليل في شعر امرئ القيس إشارة إلى عالمه الداخلي النفسي، حيث يبحث الشاعر عن الوسائل التي تنقذه من غربة النفس وسجنها داخل حدود النفس.

وعندما يخاطب الشاعر الزمن الأصم أو الجامد، ومن ثم يتوقع منه أن يستمع إليه ويجاوبه، فإن في هذه المخاطبة خروجاً عن توقعات المتلقي حيث تبدو المنافرة واضحة بين ليل صامت ساكن، وبين تحول هذا الليل إلى إنسان يأمل منه الشاعر أن يتكلم.

إن خطاب الشاعر للزمن/الليل يمثل رغبةً جامحةً لدى الشاعر بأن يتحول الزمن القاسي المظلم إلى إنسان يشارك الشاعر همومه وينسجم معه. ولقد حاول الشاعر فعلاً أن يوجد هذه العلاقة والألفة بين الساكن/الليل والمتكلم/الليل بفعل الواسمة الندائية " ألا أيها الليل الطويل "، إذ يؤسس النداء لحالة من الحميمية بين المخاطب والمخاطب.

وإن وصف الشاعر للنجوم بحالة السكون والثبات، ليشي بأن الزمن السالب في حياة الشاعر يتخذ شكل الثابت المتكرر، كما يدل بوضوح على يأس الشاعر من إمكانية التبدل. وقد تمكن الشاعر، بحق، من أن يجعل من تلازم المتناقضات صورة مكتملة البناء تعبر عن قضيته ومعاناته من سلطة الزمن. ومن هنا "فإن هذا الاستخدام للصور له أهميته البالغة في حالة قيام الشاعر بوصف حالة فكرية خالصة. فالصور أقدر على التمييز والتأثير من الكلمات المجردة التي تحتل مكانها، إنها تمنح شكلاً معيناً كافياً لحالات الفكر، تلك الحالات الواضحة عند الشاعر التي يعجز أي اصطلاح عادي عن التعبير عنها. فالصورة لا

تروي فقط ما الذي يدور في رأس الشاعر، إنها تعكس كل ما يحس به من تداخل بين الفكر والعاطفة»^(١).

ومن الصور التنافرية التي يمكن استنتاجها من النصوص الشعرية الجاهلية، قول لبيد^(٢) :

فوقفتُ أسألها، وكيف سألنا صمًا خوالدَ ما يبين كلامها

فخطاب الشاعر للطلل فيه إشارة إلى رغبته في إنطاق الجامد وتوقع الرد أو الإجابة عن السؤال مما يضع المتلقي أمام عبارة "الطلل المتكلم" أو الذي ينتظر منه أن يتكلم".

لقد حاول لبيد أن يجعل الطلل يرتقي إلى مرتبة الإنسانية؛ لأنه يحس في داخله بأن المكان يفقد الصوت الإنساني بعد رحيل المحبوبة. ولا شك في أن مساءلة الشاعر للطلل هي من ناحية أخرى محاولة مقصودة لسرد التحولات التي أصابت المكان.

وبالفعل، فإن عبارة "الطلل المتكلم"، تصور لحظة الصمت والسكون في اللحظة الآنية الدهشة التي توحى بضعف الشاعر أمام توحش المكان، كما أن هذا الصمت أو السكون المنتشر يبدو كأنه كلام عن تاريخ المكان الذي أشار إليه الشاعر منذ بداية المعلقة:

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبذ غولها فرجامها
فمدافع الريان عري رملها خلقت كما ضمن الوحي سيلامها
دمن تجرم بغد عهد أنيسها حجج خلون حلالها وحرامها
رُزقت مرابيع النجوم وصابها وذق الرواعد جودها فرهامها^(٣)

(١) س.م. بورا، التجربة الخلاقة، ترجمة سلافه حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة "أفاق عربية"، بغداد، ط٢، ١٩٨٦، ص ص ١٤-١٥.

(٢) لبيد بن ربيعة، ديوان لبيد، تحقيق : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦، ص ص ١٦٤-١٦٥.

(٣) الودق : المطر الداني من الأرض.

من كل سارية وغاب مدجنين وعشيرة متجاوب إرزامها^(١)
 فعلاً فروغ الأيهقان وأطلقت بالجهلتين ظباوها ونعامها
 والعين ساكنة على أطلانها عوداً تأجل بالفضاء بهامها
 وجلا السيول عن الطلول كأنها زبرئجد متونها أقلامها
 أوجع واشمة أسف نؤورها كنفاً تعرض فوقهن وشامها^(٢)

فالصورة التنافرية التي أقامها لبيد عندما استنطق الأعجم تمثل بؤرة مركزية على
 صعيد الفكرة والبناء لكشف صورة المكان في لحظة الموات : مشهد العفاء المكاني وخلو المكان
 من الأنيس /الإنسان، وصورة المكان أيضاً في لحظة الحياة، حيث تجلّت هذه اللحظة من
 خلال المطر الليلي الذي يتجدد دمه الأمل بولادة الحياة وحدث الخصب.

وبدء الصورة الشافرية واضحة في قول الأعشى^(٣) :

وبلدة يرهب الجواب دُلجتها حتى تراه عليها يبتغي الشئما
 لا يسمع المرء فيها ما يؤنسهُ بالليل إلا نعيم البوم والضوعا^(٤)
 كلفت مجهولها نفسي وشايعني همي عليها إذا ما آلهما لمعا
 بذات لوث غفراة إذا عثرت فالتعس أدنى لها من أن أقول لمعا

(١) الإرزالم : حنين للناقة.

(٢) وشامها: جمع الوشم.

(٣) الأعشى (ميمون بن قيس)، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧، ١٩٨٣م، ص ١٥٣.

(٤) الضوعا: طائر من طيور الليل أسود كالغراب. وقد وردت هذه الصورة في قول الأعشى أيضاً :

وبهامة بالليل غطشى الفــــلا ة يؤنسي صوت فياها (البوم)

انظر : الديوان ص ١٢٣.

يلفت انتباهنا في هذه الأبيات صورتان تنافريتان هما : (البوم المؤنس) و (الهمّ المشايخ/النصير).

ويكتسب توظيف الصورة التنافرية عند الأعشى قيمةً فاعلة ودلالة عميقة تتجلى فيها قدرة الذات على إبداء تحدّيها للصّعْب والمهول. فالمتلقي للنصّ يعرفُ جيّداً أنّ صَوْت البوم في الثقافة الإنسانية منغّر ينبعثُ على التطيّر والتشاؤم، ولكنّ الشاعر يرى في صوت البوم أنساً يزيدُ من تصميم الشاعر على المضيّ قدماً في مجهول الصحراء.

وأما الصورة التنافرية الأخرى (الهمّ المناصر)، فهي تدل على وجود تنافر مائل بين الصفة والموصوف على صعيد الشكل ليتحدّ هذا التنافر بعد مرحلة التأويل وإيجاد العلاقات بين الدال والمدلول فيصبح صورة متسقة الدلالة والإيحاء.

إن عبارة (الهمّ المناصر) تحدثُ للوهلة الأولى صدمة للمتلقي؛ لأنّ الهمّ لا يمكن أن يكون نصيراً لصاحبه بقدر ما يزيده ضعفاً وانهزاماً. بيد أن الشاعر تمكن عن طريق اللغة من مزج المتنافر ليبرهن تميّزه عن غيره، وهذا ما بدا لنا من خلال المقارنة بين الشاعر والآخر/البطل. فالشاعر، مثلاً، يأنسُ لصوت البوم/الشؤم في حين أن البطل/الجوّاب يخشى الصحراء وصوت البوم. وإذا كان البطل/الجوّاب الذي يمتلك الخبرة والمعرفة بالمكان يحتاج إلى من يعيّنهُ على اجتياز غربة المكان ورهبته، حيث يواجه الشاعر عالم المجهول بمفرده ولا ناصر له إلا قلقه النفسي ومعاناته.

إن هذه المعاني العميقة المستترة خلف خيوط الصورة التنافرية تأخذ من جهة أخرى فضاءً امتدادياً يكاد يشمل النصّ منذ بدايته. فالشاعر يسعى إلى أسطرة بطولته كي يواجه فقد المحبوبة وسلطة الدهر أولاً^(١):

(١) ديوان الأعشى الكبير، ص ١٥١.

بانت سعاد وأمسى حبلها انقطعا واحتلت الغمر فالجدين فالفرعا
 وأنكرتني وما كان الذي نكرت من الحوادث إلا الشيب والصلا
 قد يترك الدهر في خلقاء راسية وهياً ويُنزل منها الأعصم الصدا

ولكي يزيل هاجس الخوف عند المؤنث الضعيف/ابنته عبر تشكيل المدهش والغريب
 (البوم المؤنس/الهم المشايخ) في أثناء رحلة الكشف والمغامرة (١):

تقول بنتي وقد قربت مُرتَحِلاً يا ربّ جنب أبي الأوصاب والوجعا
 واستشفعت من سرة الحي ذا شرف فقد عصاها أبوها والذي شفا
 مهلاً بُني فإن المرء يبعثه هم إذا خالط الحيزوم والضلعا
 عليك مثل الذي صليت فاعتضي يوماً فإن لجنب المرء مضطجعا
 واستخبري قافل الركبان وانتظري أوب المسافر إن ريثاً وإن سرعاً

فاستحداث التنافر من قبل الشاعر داخل النص يُظهر لنا نصاً شعرياً ذا وحدة بنائية
 قادرة على جعل المختلف مؤلفاً، وجعل التوتر القائم بين الصفة والموصوف عاملاً مولداً
 لاستبدالات كثيرة ممكنة وفجوات تثير اهتمام المتلقي. وقد أشار (بيتسن) إلى مبدأ "الفجوة
 المعنوية" في الشعر بقوله: "كلما تنافرت مكونات الاستعارة، عظم نجاح الشاعر عند بلوغ
 التآلف" (٢).

فالفجوة التي ظهرت في عبارة "البوم - المؤنس" تجلّي حقيقة الخرق الذي ينتهجه
 الشاعر أو تنتهجه لغته تجاه العرف والنسق الثقافيّين عندما يصبح البوم/الشر مؤنساً. ولكن
 هذا الانحراف في اللغة يوضح لنا مقصدية الشاعر في تأسيس نسقه الخاص عن طريق خلق

(١) المصدر نفسه، ص ص ١٥١-١٥٢.

(٢) عبد الواحد للؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (والمجاز الذهني)، ص ٤٢٧.

المتنافر واللامتصور في السياق النسقي العام. وقد أبدت لنا هذه النسقية المتفجرة بفعل الصور التنافرية موزعة على النص بأكمله، "فعن طريق قفزة واثقة معنوياً يعبر الشاعر الفجوة ويعلن اتساق اللامتساوقات، وعند الشاعر تكون هذه لحظة انتصار، ورضا تخلفه صعوبة مقهورة؛ وعندنا معشر القراء، قد تكون هذه لحظة انكشاف وهمس بتناغم واثق على الطرف القصي من التباين"^(١).

ويقول الأعشى في وصف محبوبته^(٢):

لَو أَنْسَدْتُ مَيْتًا إِلَى تُخْرَهَا عَاشَ وَلَمْ يُنْقَلْ إِلَى قَابِرِ
حَتَّى يَقُولَ النَّاسُ مِمَّا رَأَوْا : يَا عَجِبًا لِلْمَيْتِ النَّاشِرِ

تُسم الصورة التنافرية في قول الشاعر "الميت الناصر"، في إضاءة صورة المحبوبة في رؤية الأعشى. فقد أبرزت الصورة التنافرية قدرة الأنثى الإنسانية على بعث الموتى وإحيائهم، وهذه المعجزة التي تمتلكها محبوبة الشاعر تجعل الناس يقعون ضحية لسحر المشهد الإحيائي.

فلفسفة الصورة في هذين البيتين نابعة من سياق ثقافي جمعي يعكس صورة المحبوبة بوصفها رمزاً للخصب والحياة، وانطلاقاً من تلك البنية الثقافية السائدة جعل الأعشى محبوبته تقوم بدور النبي/عيسى، الذي يحيي الموتى بإذن ربه.

إن متلقي هذه الصورة التنافرية يميل للوهلة الأولى إلى تكذيب تشكل المزاوجة بين الحياة والموت، أي تحويل الميت إلى حي، وهذا ما ذكره صوت الشاعر فعلاً عندما قال : " يا عجباً للميت الناصر ". فالصورة المتشكلة تبعث على الدهشة نظراً لاقتناع المتلقي باستحالة حدوث هذه المعجزة على يد إنسان عادي أو على يد أنثى ضعيفة. بيد أن ربط

(١) المرجع السابق، ص ٤٢٧.

(٢) ديوان الأعشى الكبير، ص ١٨٩.

هذا التشكل التنافري يحقق على المستوى القرائي العميق انسجاماً دقيقاً للصورة وفاعليتها البنائية. فعندما يكتشف المتلقي أن المحبوبة في ثقافة العشاق تمثل عالماً سحرياً قائماً في حد ذاته، فإنه سيدرك في النهاية معنى ثقافة الموت والحياة في عالم العشاق. فالمحبة في رؤية الشاعر قادرة على خلق الحياة من الموت بفعل وجودها وجمالها، وبالتالي فإن حالة الدهشة سرعان ما تتحول عند المتلقي إلى لذة عندما يجد السياقات المقترنة بالصورة التنافرية تعزز حالة التوافق والانسجام :

لَوِ اسْتَدْتُ مَيْتاً إِلَى نُحْرِهِهَا عَاشَ وَلَمْ يُنْقَلْ إِلَى قَابْرِ

وتبدو فاعلية الصورة التنافرية واضحة، بنائياً، في إطار وجودها ضمن القائمة الطليئة، حيث يلفت انتباه المتلقي دلالة اسم المحبوبة "قتلة"، وعلاقة هذا الاسم بالمعنى الكلي الذي نسجته الصورة التنافرية : الميت الناصر.

يقول الأعشى^(١):

شَاقَتْكَ مِنْ قَتْلَةٍ أَطْلَأُهَا	بِالشَّطِّ فَالْوِثْرِ إِلَى حَاجِرِ
فَرُكْنٍ مِهْرَاسٍ إِلَى مَارِدٍ،	فَقَاعٍ مَنْفُوحَةٍ ذِي الْحَائِرِ
دَارَ لَهَا غَيْرَ آيَاتِهَا	كُلُّ مُلِثٍ صَوْبُهُ زَاخِرُ ^(٢)
وَقَدْ أَزَاهَا وَشَطَّ أَتْرَابُهَا	فِي الْحَيِّ ذِي الْبَهْجَةِ وَالسَّامِرِ
كَدُمِيَّةٍ صُورَ مِخْرَابُهَا	بِمَذْهَبٍ فِي مَرْمَرٍ مَائِرِ ^(٣)

(١) ديوان الأعشى، ص ١٨٩.

(٢) الملث: المطر المدرار.

(٣) المحراب : صور البيت. المائر : الذهب الداخل أو الغائر في المرمر.

- أو بَيْضَةً فِي الدَّعْصِ مَكْنُوءَةً، أَوْ دُرَّةً شَيْفَتْ لَدَى تَاجِرٍ^(١)
 يَشْفِي غَلِيلَ النَّفْسِ لَاهٍ بِهَا، حَوْرًا تُسْبِي نَظَرَ النَّاطِرِ
 لَيْسَتْ بِسَوْدَاءَ وَلَا عِنْفِصٍ تُسَارِفُ الطَّرْفَ إِلَى الدَّاعِرِ^(٢)
 عِبْهَرَةُ الْخَلْقِ، بُلَاخِيَّةٌ، تُشَوِّبُهُ بِالْخُلُقِ الطَّاهِرِ^(٣)
 عَهْدِي بِهَا فِي الْحَيِّ قَدْ سُرَيْلَتْ هَيْفَاءَ مِثْلَ الْمُهْرَةِ الضَّامِرِ^(٤)

أشار الدارس إلى أن الصورة التنافرية زاوجت بين الموت والحياة، فجعلت من الموت حياة. وعند تأويلنا لمضمون الموتيف الطللي في مقدمة هذا النص فقد ألفينا أن الشاعر قد اختزل بذكائه رؤيته للمحوبة والطلل عن طريق إبداعه للصورة التنافرية.

فالمحوبة، كما نرى، اسمها قتلة : اسم مرّة على وزن فعلة أي أنها قاتلة لمن يقع في هواها منذ اللحظة الأولى، وهذه صفة قوة تسجل للمحوبة الأنثى في نص الشاعر.

وإذا كانت المحبوبة قادرة على إفناء الحي في عشقها، فإن حدث الإفناء هذا آتٍ من الجوانب الجمالية التي تبث الحياة في الوجود من خلال الصفات التي يرصدها الشاعر لمحبوته "دمية ...، أو بيضة ...، ليست بسوداء ...، عبهرة ...، بلاخية ... إلخ". فهذه الصفات الجمالية تمنح المحبوبة سمة القدرة على تغيير المفاهيم، وإظهار طاقاتها الفائقة في صنع التحويل "تسبي نظر الناظر".

(١) الدعص: الكثيب من الرمل.

(٢) العنفس: البذينة. داعرة: فاسقة.

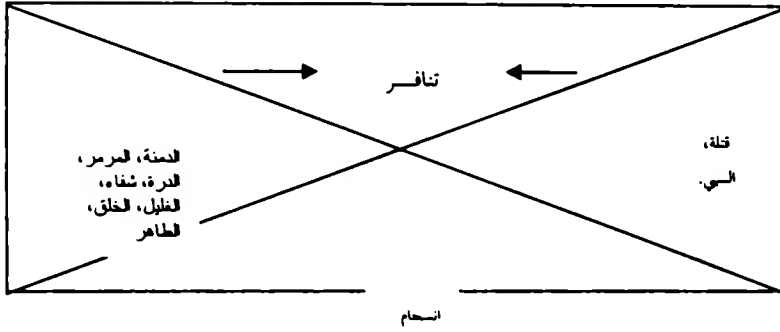
(٣) عبهرة: ناصعة البياض. بلاخية: طويلة.

(٤) سريلت: لبست القميص.

وفيما يلي خطاطة توضح فاعلية الصورة التنافرية في قول الأعشى : "يا عجباً للميت
الناشر" ومركزيتها في البناء الفني للنص:

الناشر

الميت



الجمال وبعت الحياة

المهربوبة : الفتل - المهربوبة

ومن الأبيات الشعرية التي يمكن أن نستنتج منها حضور الصورة التنافرية بمفهومها
الحديث قول تائب شرأ^(١):

وأخرى أصادي النفس عنها، وإنها لورد حزم، إن فعلت، ومضد
فرشت لها صدري فزل عن الصفا به جوجؤ عبل ومثن مخصر
فخالط سهل الأرض، لم تكذح الصفا به كذحة، والموت خزبان ينظر

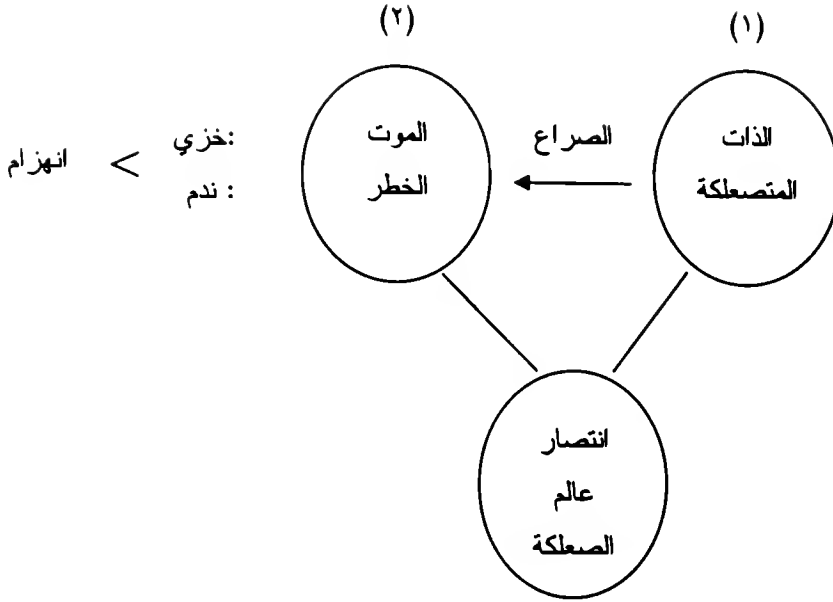
(١) الأعلام الشننري، شرح حماسة أبي تمام، تحقيق وتعليق : علي المفضل حمودان، المجلد الأول، مركز
جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، ط١، ١٩٩٢، ص ٢١٢.

فَأُبْتُ إِلَى فَهْمٍ وَلَمْ أَكُ آيِباً وَكَمْ مِثْلُهَا لَا قِيَّتُهَا وَهِيَ تَصْفُرُ^(١)

يبدو التنافر ماثلاً في قول الشاعر : "والموت خزيان ينظر"، وقوله : "وكم مثلها لاقيتها وهي تصفر". ويحيل هذا التنافر إلى جدلية تחדش توقعات المتلقي لكي تحفزه تأويل شيفرات هذه الجدلية : "الموتُ إنسان (حي) مخزي/والشدة أو الخطر إنسان نادم". فالصورة التناقضية ، هنا ، تسمح برصد فلسفة الحياة والموت عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، وهي فلسفة تتأسس على مجابهة الموات بأدوات الموت نفسها لخلق مفهوم الحياة الحرة الكريمة. ولقد جنح الشاعر إلى إيجاد هذه الفلسفة من خلال أنسنة المعنوي واللامحسوس (الموت والخطر) وتحويله إلى مرئي محسوس. ولا بدع في أن هذه القدرة على التحويل تعدّ إشارة واضحة إلى لحظة بناء نسق الذات المتفرد واكتمال انتصار الذات على رموز القهر في الوجود.

وبذلك يستطيع المتلقي أن يفهم بوساطة الصورة التناقضية طبيعة التفكير الفلسفي عند الذات المتصلةكة، إذ إنها شخصية ترى في ذاتها قوة خارقة قادرة على قهر الموت والمخاطر عن طريق ابتداع فعل المبادرة في المواجهة قبل الآخر/الموت.

(١) تصفر : النفخ عند الندم.



أشار الدارس إلى أن الصورة التنافرية تثير، للوهلة الأولى، جدلاً سببه التنافر القائم بين حدّي الصورة، وهذا الجدل لا يتحقق فهمه إلا بفتح قنوات اتصال قائمة على الكفاءة المعرفية لتأويل ما وراء صور التنافر. ولقد أشار مايكل ريدي إلى أحد أنواع الاستعارة أسماء "استعارة القناة". ويرى ريدي في هذه الاستعارة "أن التعابير التي نستخدمها للتحدث عن اللغة مبنية إلى حد ما على الاستعارات المركبة التالية : الأفكار/هي/أشياء، والتعابير اللغوية /هي/أوعية، والاتصال هو/إرسال"^(١).

(١) جورج لاكون ومارك جونسون، استعارات بها نحيا، ترجمة أنور وقيع الله وسمية باعشن، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد الثالث، مارس ١٩٩٨م، ص ٩٦.

وفي هذه الحالة، "يضع المتحدث الأفكار (الأشياء) في شكل كلمات (أوعية) ويرسلها (خلال قناة) للمستمع الذي يقوم بدوره باستخراج الأفكار / الأشياء من الكلمات الأوعية"^(١). وعندما نشرع بتطبيق مفهوم "استعارة القناة" كما وردت عند ريدي على مفهوم تشكيل الصورة التنافرية كما وردت عند تأبط شراً مثلاً، فإننا نلاحظ أن الفكرة الرئيسة التي تثبتها آلية بناء الصورة التنافرية هي إمكانية انبعاث الحياة من الموت في ثقافة الصعلوك، وقد اتخذ الشاعر من اللغة وأشياءها وعاءً لكي يعبر عن هذه الفكرة التي تتحول في النهاية إلى شيفرة Code أو رسالة تتجه نحو المتلقي لتحثه على استحداث قنوات اتصال مع الصورة المتشكلة.

إن الأخذ بمقولة "استعارة القناة" وجدلية الصورة التنافرية يبين لنا فاعلية الصورة في بنائية النص الشعري.

ففكرة "قهر الموت" التي ضمّنها تأبط شراً في الصورة التنافرية تلقي بظلالها على بنية النص الكلية، فهي بمثابة النواة التي تتشظى إلى أنوية متشابكة العلاقات والدلائل. يقول تأبط منذ بداية النص^(٢):

إذا المرء لم يحتل، وقَدْ جَدَّ جِدُّهُ أضاع وقاسى أمره وهو مُدْبِرُ
ولكن أخو الحزم الذي ليس نازلاً به الخطبُ إلا وهو للقصد مبصرُ
فذاك قريع الدهر ما عاش حوْلُ إذا سُدَّ منه منخرُ جاش منخرُ^(٣)

(١) جورج لاكون ومارك جونسون، مرجع سابق، ص ٩٧.

(٢) الأعلام الشنتمري، شرح حماسة أبي تمام، ص ص ٢٠٩-٢١١.

(٣) قريع الدهر: الداهية. الحول: المتصرف في الأمور المتحول من حال إلى حال. جاش: فار وغلى.

أقول للخيان وقد صَفَرَت لهم وطابي، ويومي ضيقُ الباعِ مُغَوَّرٌ^(١)
هُما خُطَّتَا : إِمَّا إِسَارٌ ومُنَّةٌ وإِذَا دَمٌ والقَتْلُ بالحرِّ أَجْـذَرُ

فالشاعر يقدم في هذه الأبيات تصوراً جديداً لمفهوم الحياة ينبني على ثقافة المغامرة والاحتياال وعشق الموت. ولا شك في أن هذه الثقافة توحى بمعرفة الشاعر لوجوده وكيونته في الحياة "إِمَّا إِسَارٌ ومُنَّةٌ وإِذَا دَمٌ...". ولعل هذه المعرفة الراسخة في فكر الصعلوك إزاء قضية الحياة والوجود هي التي تصنع في النهاية أسطورة الإنسان الصعلوك. فلقد قال شارح حماسة أبي تمام في مناسبة هذه القصيدة : "وكان تَأَبَّطُ شَرًّا قد نزل من قُتَّةِ جبل إلى صَفْحِهِ لاشتيتار غسل وتحتة صخرة ملساء تفضي إلى الحضيض، وعرفت مكانه لحيان...، وكان يغير تَأَبَّطُ شَرًّا عليها كثيراً فلما عرفوا مكانه أتوه وأشرفوا عليه وحركوا له الحبل، فلما رآهم أيقن بالبلاء فقال : أرقى إليكم على أن أفدي نفسي. فقالوا : لا نعاهدك. فنظر في وجه آخر من الحيلة بأن صبَّ العسل على الصفاة وجعل عليها صَدْرَهُ ونزل قليلاً حتى بلغ إلى الحضيض سالماً وهم ينظرون إليه"^(٢).

ويلمس المتلقي خيوطاً للصورة التنافرية في قول تَأَبَّطُ شَرًّا حين يقول في مدح شمس بن مالك^(٣):

إِذَا هَزَّةٌ فِي عَظْمٍ قَرْنٍ تَهَلَّلَتْ نَواجِذُ أَفْوَاهِ المَنايا الضواحيك
يرى الوحشة الأنس الأنيس ويهتدي بحيث اهدت أُمَّ النجوم الشوابك

(١) صفرت: خلت من الشراب. الوطاب: زقاق اللبن، ضربه مثلاً لإشراقه على الموت حين أحيط به.

(٢) الأعلام الشنتمري، شرح حماسة أبي تمام، ص ٢١٠.

(٣) شرح ديوان الحماسة، ص ٢٥٧.

تتألف عناصر الصورة التنافرية في هذين البيتين من جدليتين هما : جدلية المنايا الضاحكة وجدلية الوحشة المؤنسة. فملتقي يعلم عبر محددات الثقافة والعرف أن الموت شيء معنوي لا يمكن أن يضحك، وأن الوحشة تتصل بمعاني القلق والخوف لا بمعنى الأنس والهداية. ولكن الشاعر يحتال، والحال هذه، على السنن اللغوي لكي يمرر فكرته عن طريق المتنافر واللاممكن مما يمنح الصورة طاقة دلالية قوامها اللغة، إذ إن "لغة الشعر لغة تحاول أن تصل إلى الخفي خلف الظاهر، والغامض وراء الواضح، وتقرمى إلى معادن الحقائق واستجلاء الروح الكامنة في الأشياء، والشاعر في كل ذلك يبني الفكر على الفكر، وينشئ اللغة على اللغة، ويستغرق في كل ذلك حتى يبلغ بما يتناول غايته، متجاوزاً كل أفق تحقق قبله..."^(١).

والأمر الذي يود أن يشير إليه الدارس في ضوء الحديث عن الصورة التنافرية عند تأبط شراً، أن الصورة التنافرية هنا تنماز بأنها ذات طبيعة مخاتلة. فالشاعر يقدم مدحةً يصور فيها إعجاب الموت بفعل المدوح أي إعجاب سلطة قهرية بسلطة إنسانية، وفي هذا إقراراً صريحاً بالقدرة الإنسانية على التميز بمصاحبة الموت الذي يهذب الشاعر ويجعل منه إنساناً يطرب لعمل المدوح. كما أن المدوح يبدو من خلال التنافر بين الوحشة والأنس قادراً على صنع عالم الأمن الإنساني "الأنس الأنيس" على الرغم من حضور عالم الخوف، حيث يتولد إحساس الإنسان بالأمن من الوحشة والخوف.

(١) سعيد المريحي، حركة اللغة الشعرية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، مايو — ١٩٩٩، ص ١٣٥.

وفي حقيقة الأمر، فإن هذه الرؤية التي نسجها خيال الشاعر بفعل التشكيل التناظري ليست صورة المدوح بقدر ما هي رؤية الشاعر الصعلوك "يرى الوحشة الأنيس - أرى الوحشة الأنيس".

ولذلك يجب أن ندرك ونحن نؤول الصورة الفنية في شعر الصعاليك بأن الصورة لديهم ذات بناء ونسق مخاتلين. فالشاعر، هنا، قدم لمدوحه صفات هي له أصلاً أو تنتمي إلى نسقه الثقافي في عالم الصعلكة، وبذلك يشعرنا التأويل العميق لهذا النص بأن المدوح تابع للمادح الشاعر، وهو أي المدوح أقل من الشاعر رتبة وشأناً، وهذا المدلول المستتر في فجوات الصورة فرضته طاقة الصورة التناظرية على النص كاملاً. يقول تأبط شراً^(١).

إِنِّي لَمُهْدٍ مِنْ ثَنَائِي فَقَاصِدُ بِهِ لَابِنِ عَمِّ الصَّدَقِ شَمْسِ بْنِ مَالِكِ
أَهْزُبُهُ فِي نُدْوَةِ الْحَيِّ عِطْفُهُ كَمَا هَزَّ عِطْفِي بِالْهَجَانِ الْأَوَارِكِ^(٢)
قَلِيلُ التَّشْكِي لِلْعَلِمِ يُصِيبُهُ كَثِيرُ الْهَوَى، شَتَّى النُّوَى وَالْمَسَالِكِ
يَظَلُّ بِمَوْمَاةٍ وَيُغْمِسِي بغيرها جَحِيشاً وَيَعْرُورِي ظَهْرَ الْمَهَالِكِ^(٣)
وَيَسْبِقُ وَفْدَ الرِّيحِ مِنْ حَيْثُ يَنْتَحِي بِمُخْرِقٍ مِنْ شِدَّةِ الْمُتَسَادِرِكِ
إِذَا خَاطَ عَيْنِيهِ كَرَى النُّومِ لَمْ يَزَلْ لَهُ كَالِيٌّ مِنْ قَلْبِ شِيحَانَ فَاتِكِ^(٤)

(١) شرح ديوان الحماسة، ص ص ٢٥-٢٥٦.

(٢) الهجان : البيض من الإبل. الأوارك : التي تأكل الأراك.

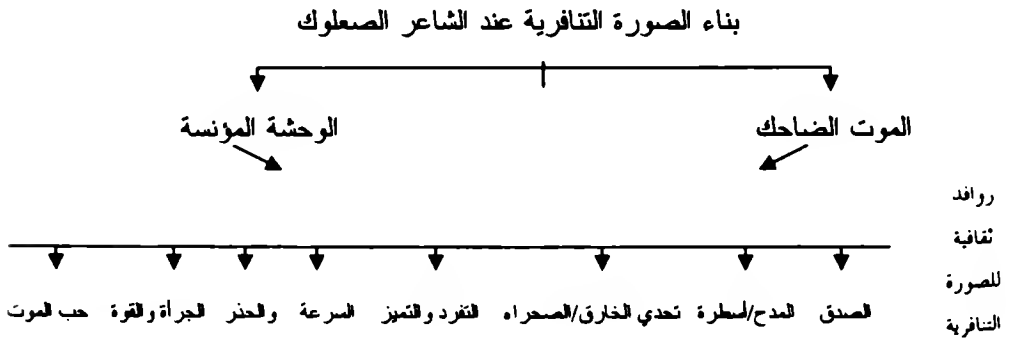
(٣) الموماة: القفر. الجحيش : المنفر. يعروري: يركبها على صعوبتها.

(٤) الشيحان : الجاذ الماضي.

إذا طَلَعَتْ أُولَى الْعُدِيِّ فَنَفَرُهُ إِلَى سَلَّةٍ مِنْ صَارِمِ الْغَرْبِ بِاتِّكِ (١)
ويَجْعَلُ عَيْنِيهِ رَبِيبَةً قَلْبِيهِ إِلَى سَلَّةٍ مِنْ حَدِّ أَخْلَقِ صَائِكِ (٢)

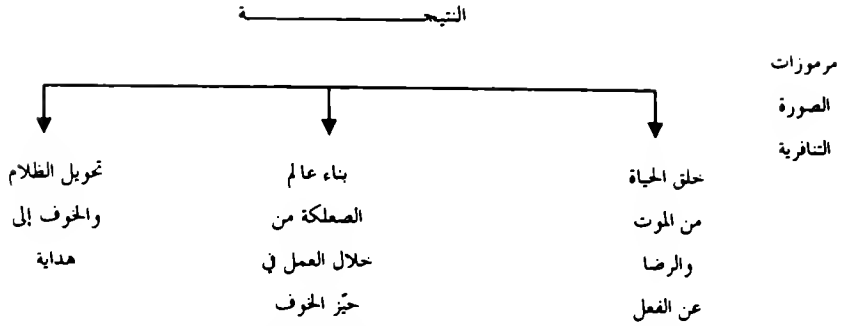
فالممدوح في هذا النص بطلٌ جريءٌ، مقدامٌ وحذرٌ يتحدى أخطار الصحراء بمفرده دون أنيس، كما أنه مشهور بالعدو السريع، أو هو أسرع من الريح، وهو لا يهابُ عدوّه بقدر ما يحرصُ على مواجهته.

إن كل هذه المناقب التي يعددها الشاعر تختزلها مركزية الصورة التنافرية في النص "الموت الضاحك/الوحشة المؤنسة". ومركزية الصورة هذه تصوغ تجربة الشاعر الصعلوك في التعامل مع مفردات الحياة، فالوحشة المؤنسة تتمظهر عندما تكون هنالك عوامل تساعد على تحقيقها كالقوة والسرعة والحذر.



(١) النفر: الهرب من الشيء إلى غيره. السلة : الاستلال.

(٢) الربينة : الطليعة والحارس. الصائك : الذي لصق بالدم.



ومن الأمثلة الدالة على حضور الصورة التنافرية في النص الشعري الجاهلي قول عدي بن رعلاء الغساني^(١):

لَيْسَ مَنْ مَاتَ فَاسْتَرَحَ بِمَيِّتٍ إِنَّمَا الْمَيِّتُ مَيِّتُ الْأَحْيَاءِ

يمكننا استنتاج الصورة التنافرية في هذا البيت واختزالها في جدليتين نثريتين هما : (الموت حياة : ليس من مات فاستراح بميت) و (الحياة موت : إنما الميت ميت الأحياء).
إن حالة التنافر التي احتوتها عناصر الصورة تسمح بخلق حالة التكامل بعد تأويل شيفرات الصورة نفسها. فالصورة التنافرية في هذا البيت تفصحُ للمتلقي عن عقيدة راسخة في ذهن الشاعر حول مفهوم الحياة الحقيقية الجديرة بالعيش، أي إن الحياة الكريمة لا تتحصل إلا بثقافة الحرب ورفض العار والذل، لذا فإن الإنسان الذي يموت مدافعاً عن حريته وكرامته ليس ميتاً حسب رؤية الشاعر، وإنما هو إنسان صانعٌ للحياة حتى بعد موته.

وأما حياة الذل التي يرتضيها الإنسان فهي في ثقافة الشاعر إشارة إلى موت الحياة الإنسانية. فعندما يسلب الإنسان حريته وتمتحن كرامته، فإنه يضحي خائر القوى غير قادر على إثبات فاعليته في بناء الحياة وصون استمراريتها.

لقد نفى الشاعر في صدر البيت الموت عن الإنسان الميت، وجعل الموت لذّة تجلب الراحة لصاحبها، وبذلك يصبح الموت حياةً أو حفظاً للحياة. وفي الوقت نفسه، فقد رأينا الشاعر كان قد حصر الموت بإفناء الذل للإنسان وهو حي، وهذا يعني أن الشاعر يقدم للمتلقي من خلال الاستبدال المكاني لألفاظ الصورة (الميت × الحي - الحي × الميت) فلسفة خاصة عند بعض الشعراء الجاهليين تجاه موضوع الموت والحياة.

وأما فيما يتعلق بأثر الصورة التنافرية في بنية النص الكلية، فإننا نجد هذه الصورة تؤدي دوراً واضحاً في جعل النص منسجماً ومتراكباً. فالشاعر عندما صاغ الصورة التنافرية في عجز بيته (إنّما الميّتُ ميّتُ الأحياء) فقد أدهش المتلقي وأثار توقعاته لمعرفة هذا النوع الجديد من الموت. ولكن الشاعر فاجأ متلقيه بهذا التعريف لجذلية (الحي × الميت):

إنّما الميّتُ من يعيشُ ذليلاً سيّناً بألّه قليل الرّجاءِ

وهكذا تتضح أبعاد الفلسفة التي بثّها الشاعر في فجوات الصورة التنافرية حول الحياة والموت تدريجياً عندما يلحظ المتلقي أن الصورة ترتبط ارتباطاً ذرائعياً بمقدمة النص :

رُبّما ضربة بسيفٍ صقيـل دونَ بُضرى وطعنة نجـلاءِ
وغموسٍ تُضِلُّ فيها يَدُ الآ سي ويعيا طبيبُها بالدّواءِ^(١)

(١) الغموس: الطعنة النجلاء الواسعة. الآسي: الي يأسو الجراح ويداويها.

رفعوا راية الضراب وآلوا لِيَذودُنْ سَامِرَ المَلْحَاءِ^(١)
فَصَبْرَنَ النفوسَ للطفنِ حتَّى جَرَتِ الخيلُ بيننا في الدَّمَاءِ

فعالم الحرب في رأي عدي هو العالم الأمثل في إثبات إرادة الإنسان وكرامته. وعندما لا يتقاعس الإنسان عن مواجهة الموت أو العدو، فإنه يخلد ذاته في الحياة والممات حيث يصبح خوض الإنسان لمعركة الحياة في شتى صورها دليلاً على ارتباط الفعل بصورة الحياة، واقتران التخاذل بصورة الموت.

وتسمح الصورة التنافرية عبر وظيفتها الاستبدالية بالكشف عن طبيعة النسق المتعلق برؤية الشاعر لموضوعي الرثاء والثأر في الذهنية الجاهلية.

وهلنا ما سنجد في نص للمهلل يقول فيه^(٢) :

لَا نَعَى النَاعِي كَلِيباً أَظْلَمْتَ شمس النهار فما تريدُ طلوعاً
قتلوا كليباً ثم قالوا أرتعوا كذبوا لقد منعوا الجيادَ رتوعاً^(٣)
كلّاً وأنصابٍ لنا عاديّة معبودة قد قطعت تقطيعاً^(٤)
حتّى أبيدَ قبيلةً وقبيلةً وقبيلةً وقبيلتين جميعاً
وتذوق حتفاً آل بكر كلّها ونهّد منها سَمَكها المرفوعاً

(١) الضراب : المجالدة. سامر : اسم جمع بمعنى السمار، وهم القوم يتحدثون ليلاً. الملحاء: موضع.

(٢) المهلهل بن ربيعة، ديوان المهلهل، شرح وتقديم : طلال حرب، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣، ص ٤٨-٤٩.

(٣) رتعت الماشية : رعت كما نشاء.

(٤) علاية : نسبة إلى عاد، أي عتيقة ضخمة.

حَتَّى نَرَى أَوْصَالَهُمْ وَجَمَاجِمًا مِنْهُمْ عَلَيْهَا الْخَامَعَاتُ وَقَوَعًا^(١)
وَنَرَى سِبَاغَ الطَّيْرِ تَنْقُرُ أَعْيُنًا وَتَجْرُ أَعْضَاءَ لَهُمْ وَضُلُوعًا
وَالْمَشْرِفِيَّةَ لَا تُعْرِجُ عَنْهُمْ ضَرْبًا يَقْدُ مَغَافِرًا وَدُرُوعًا^(٢)
وَالْخَيْلُ تَقْتَحُمُ الْغُبَارَ عَوَابِسًا يَوْمَ الْكَرْهَةِ مَا يُرْدَنَ رُجُوعًا

إن قول الشاعر : "أظلمت شمس النهار" تشكل واسمة سيميوطيقية تضع متلقي النص أمام فراغات اللامكان واللاتوقع. فصورة ظلام الشمس غير متوقعة وخارجة عن تصور المتلقي، لأن خاصية الشمس مرتبطة دائماً في وعي الإنسان بسمعة النور والضياء.

ولكن هذه الصورة التناقضية يمكن أن، تصبح مسوغة إذا ما فهمنا كنه الموضوع الذي يتحدث عنه الشاعر وطبيعته. فالمهلل يرثي في هذه الأبيات أخاه كليلاً رثاءً حاراً، وهذا الرثاء أو المقام الرثائي يفرض عليه رؤية مغايرة للأشياء، وفق ما تعليه عليه مشاعره المشوبة بالصدمة والحزن.

وكليب في هذا النص هو نموذج للإنسان البطل الذي يستأثر بمكانة مركزية قيمية في الثقافة الجاهلية. وبناءً على هذا، فإن ظلام شمس النهار واحتجابها عن الحضور يمثل رؤية نفسية عاطفية منفصلة، بسبب موت البطل الذي يرتبط بمعنى القداسة وأسطرة الفعل حيث تشعر القبيلة بالأمن والقوة والحضور بين القبائل الأخرى. وهكذا، فإن حالة الظلام التي تعم الكون ما هي إلا نتيجة حتمية لغياب البطل الذي تتبدل بموته الخصائص الحقيقية لفردات الكون والوجود.

(١) الخامعات : الضباغ.

(٢) المغافر : جمع مغفر، وهو زرد ينسج من الدروع على قدر الرأس، يلبس تحت القلنسوة.

ونرى في هذه الأبيات أن رثاء البطل يبرز فكرة الثأر والانتقام لمقتل البطل، حيث تتصاعد وتيرة الانفعال عند المهلهل، رافضاً كل وسائل الصلح حتى يواجه ثقافة القتل بثقافة مماثلة :

كَلَّا وَأَنْصَابٍ لَّنَا عَادِيَّةٍ مَعْبُودَةٍ قَدْ قُطِعَتْ تَقْطِيعًا
حَتَّى أَبِيدَ قَبِيلَةٌ وَقَبِيلَةٌ وَقَبِيلَةٌ وَقَبِيلَتَيْنِ جَمِيعًا

وتضيء الصورة التناظرية في هذا النص مجموعة من القضايا المتعلقة بنسق الثأر يمكن إجمالها في النقاط التالية :

أولاً : أن غياب البطل المنقذ يؤثر سلباً على فاعلية الحياة وحركيتها، إذ إن البطل كما في الفكر الجاهلي، يسمو إلى رتبة منزلة العلوي الذي ينشر النور في الحياة، ويبث فيها قيمة الرؤية الحقيقية لكل موضوعاتها وجدلياتها. فالبطل، كما أشرت، رمز للعالم الإنساني في قوته الوجودية والفكرية والحضارية، "ومن خلال هذا العالم الإنساني بوصفه نموذجاً للذاكرة، وبنية للأفكار، وخلقاً للرؤيا، فإن ثمة حاجة لإنجاز تركيب ضدي شامل لرؤية ثقافية كلية للعالم والحياة وللتجربة الإنسانية"^(١).

ثانياً: أن ارتباط البطل بمفهوم القداسة، وربما بفكرة التأليه والعبادة عند الإنسان الجاهلي تبدو منعكسة في هذا النص. فالشاعر يقسم، مثلاً، بالسامي والمقدس

(١) Jaroslav Stetkevych, The Zephyrs of Najd-The Poetics of Nostalgia in the classical Arabic Nasib, The university of Chicago press, Chicago and London, 1993, P.1.

الذي يتواءم ومكانة البطل، وهو يهدد الآخر/العدو بالقتل والثأر "كلاً وأنصابٍ لنا ... معبودة".

ثالثاً: أن صورة الظلام التي عاشها الشاعر وشهدتها قبيلته بموت البطل، لا يمكن أن تنجلي أو تتبدد إلا بإحداث حالة مشابهة من الظلام والعماء عند القبيلة الجانية. ولذلك فإننا نرى تركيز الشاعر على فعل الإبصار والرؤية واضح في هذا النص :

حَتَّى نَرَى أَوْصَالَهُمْ وَجَمَاجِمًا مِنْهُمْ عَلَيْهَا الْخَامِعَاتُ وَقَوَعًا
وَنَرَى سَبَاعَ الطَّيْرِ تَنْقُرُ أَعْيُنًا وَتَجْرُ أَعْضَاءُ لَهُمْ وَضُلُوعًا

إن الرغبة الجامحة في الانتقام من العدو بفعل القتل تعد بمثابة عودة الروح إلى الجسد عند المهلهل. فالنور المفقود لا يستعاد إلا بتغيب العدو وإفناؤه/آل بكر وطمس رؤيته وحجب الرؤية والرؤية المضادة دلالة النفسية العميقة، لأن "مبدأ التكرار يقع وراء مبدأ اللذة في ناحيتين. أولهما أنه يسبقه، إلا أنه لا يتعارض معه، فالذهن يعمل -أو يسعى لأن يعمل على أساس انطباع أصلي معين بغية التكلم بما يثيره من هواجس، وبذلك يحول الصراع إلى لذة. وثانياً، أن مبدأ التكرار لا يتعارض في الواقع مع مبدأ اللذة، فهو محاولة لاستعادة حالة نفسية تعتبر بدائية، حيث نشوئها وتتميز بنفاد طاقتها عملاً بغريزة الموت"^(١).

(١) ت.ي. أبتر، أدب الفنتازيا - مدخل إلى الواقع، ترجمة : صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة

وقد يدخل الانحراف الأسلوبى Deviation الذي أشار إليه الباحث في مقدمة هذا الموضوع في إطار الصورة التناقضية Oxymoronic Image. إذ نلاحظ أن مقصدية الشاعر الجاهلي في الخروج عن المألوف لكسر آفات توقعات المتلقي واضحة في هذا المجال من خلال مخاطبة ما لا يعقل من الجوامد والارتقاء بها إلى رتبة الإنساني.

يقول عنتره في مخاطبة ديار محبوبته^(١):

هل غادرَ الشعراءُ من مُتَرَدِّمٍ	أم هل عَرَفْتَ الدَّارَ بعدَ تَوَقُّمٍ
أعيانَ رَسْمِ الدَّارِ لم يتكَلَّمِ	حتَّى تكَلَّمَ كالأَصَمِّ الأعجم
ولقد حبستُ بها طويلاً ناقتي	أشكو إلى سَفْعِ رَوَاكِدِ جُنُومِ
يا دارَ عِبلةَ بالجِواءِ تكَلَّمِ	وعمي صباحاً دارَ غِبْلةَ واسلمِ

يتضمن هذا الموتيف الطللي سلسلة من الصور التناقضية الدالة يمكن حصرها في ضوء

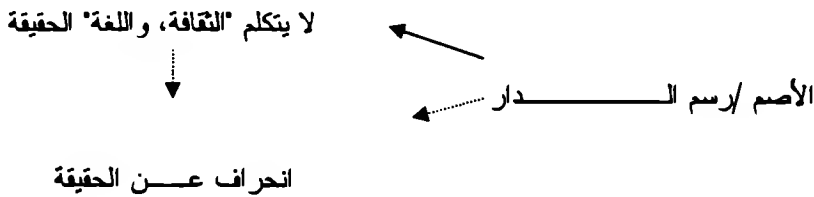
الجدليات التالية :

أعيانَ رَسْمِ الدَّارِ لم يتكَلَّمِ	← الجامد/رسم الدار لم يتكَلَّمِ.
حتَّى تكَلَّمَ كالأَصَمِّ الأعجم	← تكَلَّمَ الأصمُّ/الجامد.
أشكو إلى سَفْعِ رَوَاكِدِ جُنُومِ	← الشكوى إلى الحجارة الجامدة.
يا دارَ عِبلةَ بالجِواءِ تكَلَّمِ	← نداء الأصم : الأصم المستمع أو المأمور الذي يتوقع منه أن يستجيب للنداء.

ففي الصورة التناقضية الأولى نرى الشاعر يمنح الجامد احتمالية الكلام على الرغم من أن هذا الأمر ليس من خصوصية الجامد. فالشاعر يحاول جاهداً أن يحوّل المكان العادي إلى

(١) عنتره بن شداد، ديوان عنتره، ص ٢٢٨ .

إنسان يناجيه ويبثه همومه وانفعالاته، لذا نراه مشغولاً بفكرة الكلام إلى درجة الجنون. وفي الصورة التنافرية الثانية "تكلم الأصم"، نجد أن المزاوجة بين المسند والمسند إليه جاءت متنافرة بشكل واضح، إذ يدهش المتلقي حقيقة لأنه لا يمكن له أن يتوقع جامداً متكلماً للوهلة الأولى. ولكن لغة الشعر تتجاوز دائماً المألوف إلى اللامألوف، وتشكل من الصور التنافرية نوعاً من الخداع البصري، الذي يدفع المتلقي العارف إلى تأويل مدلولات هذا الخداع وأثره في البنية الكلية للنص.



يتكلم "كسر الثقافي والمألوف" الخداع/التنافر

فالصورة التنافرية تشي بإلحاح الشاعر على خلق قيمة الحياة من سلطة الفناء، فهو أصبح يعتقد اعتقاداً جازماً بضرورة استمرارية الحياة في المكان لارتباطه بذكر محبوبته. ومما يلفت انتباه الدارس في جدلية "تكلم الأصم" كلمة "رسم الدار"، لما تضمنه هذه العبارة من إيحائية حول اعتقاد الشاعر بإمكانية وجود الحياة في مكان محبوبته. فالرسم

يحوي إشارة إلى طريقة جمالية في بناء المكان وتشكيله ، فهو مشهد جميل تنعم به عين الشاعر؛ لأنه متعلق بجمال محبوبته ، وهذا ما يزيد من حيرة الشاعر وإعياؤه عندما يرى الشيء الجميل فاقداً لسمة الحديث والإفصاح عن الجمال : الإنساني / المكاني .

إن عجمة المكان في رؤية الشاعر تشير إلى حقيقة الفناء ، فالمكان لا يتكلم إلا بالموت والتهدم المكاني والاندثار الإنساني . وهذه الحقيقة يلمسها الشاعر عندما يحس ، بعد طول مكابدة في إحياء المكان ، بأنه يشكو إلى حجارة صماء لا إلى إنسان يشعر بمحنته ويشاركه مأساته .

وأما الصورة التنافرية الأخيرة في صورة الطلل "نداء الأصم" ، فإنها تبرز حرص الشاعر على موضوعه الكلام ، فالكلام صوت إنساني يملأ الفضاء المكاني حركة وحياة ، وبهذا يحس الشاعر بأنه يحتاج إلى وجود الآخر/الإنسان-المحبوبة لإحداث فعل الحياة ونشيدان السلام "وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي" . ومن هنا "فإن استخدام الشاعر أداة النداء مع الجماد أمر غير مألوف وغير عادي ، إلا إذا كان الشاعر يرى أن الجماد يحس ويشعر ويدرك . وتبرز علاقة الأنا بالآخر من خلال التوسل والتضرع للديار ، فالديار تشكل محوراً أساسياً من محاور الوجود الذي كان الشاعر الجاهلي جزءاً منه"^(١) .

(١) موسى ربابعة، نماذج من الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي ضمن كتابه تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٥.

وهذه التحولات التي فجع بها الشاعر في مشهدية الطلل ألجأته إلى الخداع البصري/المتنافر لإيهام النفس بالرؤية الحقيقية النابعة بالحياة في حيز المكان ماضوياً. فكل ما تقع عليه عين الشاعر في اللحظة الطللية يتحول إلى جامد أخرس غير متكلم، وحالة الجمود هذه تعني، إشارياً، تحجر المحبوبة وجمود زمنها الجميل وانقطاع صوتها/كلامها. وكأن هذا المعنى يذكرنا بأسطورة ميدوزا: تلك المرأة التي تحوّل أي شيء تراه إلى حجر^(١). ومن نماذج الانحراف الأسلوبي التي يمكن إدراجها في إطار الصورة التنافرية خطاب العين في الشعر الجاهلي، كما ورد عند الخنساء مثلاً^(٢):

أعيني جوداً ولا تجمُداً ألا تبكيان لصخر التُّـدى
ألا تبكيان الجريء الجميـع ألا تبكيان الفتى السيّـداً

تتجلى الصورة التنافرية في نص الخنساء من خلال نداء المعنوي الجامد "العين السامعة أو المؤنسة". فالشاعرة تجاوزت السائد والمألوف في اللغة والثقافة عندما خاطبت

(١) ميدوزا Medusa وهي إحدى الغورغونات، اللواتي يحولن كل من يقع نظرهن عليه إلى حجر. كانت ميدوزا من بينهن جميلة جداً، لكن أثينا حولت شعرها إلى أفاع، لأنها تجرأت على الادعاء أنها تعادل الربة جمالاً، وبناءً على طلبت الآلهة أفلاح برسبيوس في قطع رأس ميدوزا بمساعدة أثينا، وذلك بمراقبة تحركات الغورغونة بالصورة المنعكسة في الدرع، فتجنب نظراتها. وقد نهض الحصان ببجاسوس من دم ميدوزا. ووضع رأسها في درع أثينا المسمى إيجيس. انظر: ماكس.أس. شابيرو ورودا.أ. هندريكس، معجم الأساطير، ترجمة: حنا عبود، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٩، ص ١٦٤.

(٢) ديوان الخنساء، ص ١٤٣. وقمين بالذكر، هنا، أن مخاطبة الجامد والمعنوي في الشعر الجاهلي كالطلل والزمن والعين والقلب والنفس تشكل مفردات ثقافية رامية كانت القصيدة الجاهلية قد حفلت بها كثيراً. ولأستاذنا الفاضل موسى رابعة بحث ممتع في هذا المجال ضمنه في كتاب تشكيل الخطاب الشعري - دراسة في الشعر الجاهلي، وهو ما قد أشرت إليه آنفاً.

الجامد وحولته إلى إنسان يسمع شكواها وتحاوره حول مصيبتها. ويلحظ المتلقي لشعر الخنساء أن خطاب العين يشكل واسمة أسلوبية مكثفة ومتكررة في معظم قصائدها التي نظمتها في رثاء أخيها صخر.

ويكشف التنافر القائم بين الجامد/الإنسان ذلك الانفعال النفسي الذي ينتاب الأنثى، وهي تفقد أخاها البطل حيث اتخذت من العين أداةً للتعبير عن فداحة المأساة وتجربة الفقد.

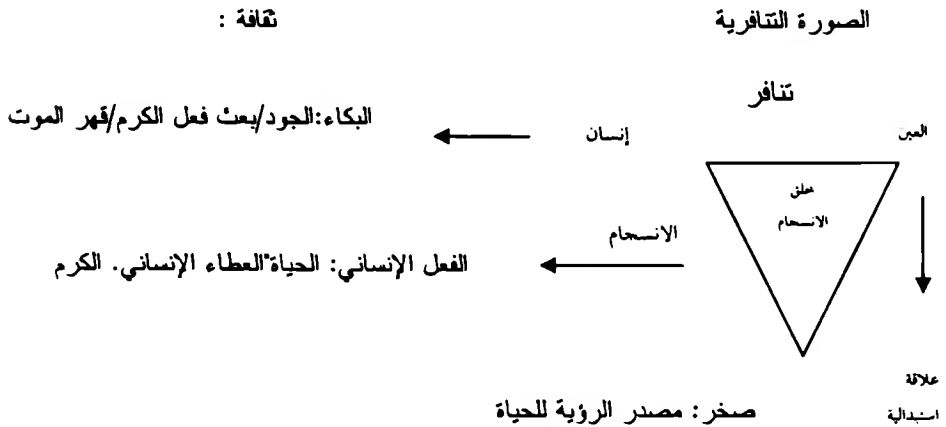
وقد تضمنت لغة النداء للجامد أمراً أو رسالةً بالحث على استمرارية البكاء دون توقف على موت صخر، إذ إن طقوسية البكاء تتحول عند الرائي في الشعر الجاهلي إلى كرنفال جنازري يعتمد على النواح والعيول لإثبات أهمية الإنسان الفقيد في الحياة. إن اتحاد المتنافرين في الصورة التنافرية يوحي بمدى الانسجام والتلازمة بين المسند والمسند إليه وإمكانية تعاوضهما في خدمة المعنى داخل النص.

ووفقاً لهذا، فإن العين المؤنسنة تصبح دالاً مؤشراً على ثقافة العين ومفهومها لمعنى البطولة في الشعر الجاهلي. أي إن العين عند الخنساء تتحول إلى مرآة راصدة للفعل الإنساني الذي يعلي من قيمة الحياة/الكرم، ورؤية ذاتية نفسية تبدي مدى تعلق الذات/الحية الشاهدة على فعل الكرم عند الآخر/الأخ المفقود.

ومن هنا، فإن الصفات التي لازمت خطاب المؤنس/العين جاء مستعارة من أفعال المرثي/الممدوح نفسه في أثناء حياته "جوداً ولا تجمداً: الكرم في البكاء وانعدام السكون :

السيولة" --، "صخر : الندى : الكرم". وبذلك فإن فاعلية الصورة التنافرية تحتل في هذا النص مساحةً واسعةً تشمل النص بكليته وهي تصف ثقافة الكرم والشجاعة ^(١):

رفيع العماد، طويلُ النَجَا
إذا بسط القوْمُ عند الفَضَالِ
وكانَ ابتدارُهُمُ للعلَى
فقالَ التي فوق أيديهِمُ
ويحملُ للقوْمِ ما عالَهُمُ
جموع الضيوف إلى بيتِهِ
غيثُ العشيِّرةِ إنْ أمحلوا
د سادَ عشيرته أُمـردا
أَكفُهُمُ تبتغي المحمدا
أشارَ فَمَدُّ إليها يـدا
من المجدِ ثم انتمى مُصعدا
وإن كانَ أصغرَهُم مَوْلـدا
يَرى أفضَلَ الكسبِ أنْ يُحمدا
يُهينُ التلادَ ويحيي الجـدا ^(٢)



(١) رفيع العماد : أي كان بيته طويل العمد واسعاً طويل النجاد : كانت حمائل سيفه طويلة.

(٢) أمحلوا : أجدبوا. التلاد : المال الموروث. الجدا: العطية.

المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية:

- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكتب والشاعر، القسم الثالث، قمه وحققه وعلق عليه : أحمد الحوفي وبسوي طباعة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة - القاهرة، (د.ت).
- أبو بكر الرازي، روضة الفصاحة، دراسة وتحقيق وتعليق أحمد الفادي شلة، دار الطباعة المحمدية، ط١، ١٩٨٢.
- أبو العباس ثعلب، قواعد الشعر، شرحه وعلق عليه : محمد عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، مكتبة الخانجي، (د.ت).
- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين - الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦.
- الأسود بن يعفر النهشلي، ديوان الأسود بن يعفر، صنعة نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، (د.ت).
- الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٧، ١٩٩٣.
- الأعشى (ميمون بن قيس)، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧، ١٩٨٣.
- الأعلم الشنتري، شرح حماسة أبي تمام، تحقيق وتعليق : علي الفضل حمودان، المجلد الأول، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، ط١، ١٩٩٢.
- امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، (د.ت).
- أمية بن أبي الصلت، ديوان أمية بن أبي الصلت، جمع وتحقيق ودراسة : عبد الحفيظ السلطي، ط٢، ١٩٧٤.
- أوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح : محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٧.
- بشر بن أبي خازم، ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، قدم له وشرحه صلاح الدين الهواري، راجعه : ياسين الأيوبي، منشورات دار الهلال ومكتبتها، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٩٧.
- الجاحظ، كتاب الحيوان، الجزء الثاني، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩.
- جرير، ديوان جرير، شرح : يوسف عيد، دار الجبل، بيروت، ط١، ١٩٩٢ م.
- حاتم الطائي، ديوان حاتم الطائي، شرح أبي صالح يحيى بن مدرك الطائي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه : حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١.

- حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة - مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٣.
- حسني عبدالجليل يوسف، المفارقة في شعر بن زيد العبادي- دراسة نظرية تطبيقية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط ١، ٢٠٠١.
- (٨) الخنساء، ديوان الخنساء، شرحه ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى الشيباني، تحقيق : أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، ط ١، ١٩٨٨.
- (٩) دريد بن الصمة، ديوان دريد بن الصمة، تحقيق : عمر عبدالرسول، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
- (٩) زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير، صنعة الأعلام الشنتمري، تحقيق : فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٠.
- سعيد السريحي، حركة اللغة الشعرية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط ١، مايو ١٩٩٩.
- (٩) السكري، كتاب شرح أشعار الهذليين للسكري، الجزء الأول، حققه : عبدالستار أحمد فراج، راجعه محمود محمد شاكر، مكتبة خياط، بيروت-لبنان (د.ت).
- (٩) طرفة بن العبد، ديوان طرفة، شرح الأعلام الشنتمري، تحقيق : درية الخطيب ولطفي الصقال، إدارة الثقافة والفنون، البحرين، المؤسسة العربية، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٠.
- عبدالقادر الرباعي، التأويل - دراسة في آفاق المصطلح، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢، المجلد ٣١، أكتوبر/ديسمبر، ٢٠٠٢.
- عبدالقادر الرباعي،جماليات المعنى الشعري-التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٩.
- عبدالقادر الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨.
- عبدالقادر الرباعي، صور من المفارقة في شعر عرار-قراءة من الداخل، دار أزمنا للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط ١، ٢٠٠٢.
- عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط ١، ١٩٩١.
- عبدالله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية - بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، كتاب الرياض، مؤسسة الإمامة الصحفية، عدد ٩٣، أغسطس ٢٠٠١.
- عبدالله الغدامي، النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط ٢، ٢٠٠١.
- (٩) عبيد بن الأبرص، ديوان عبيد، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٤.
- عفيف عبدالرحمن، الأندلس الجاهلي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً، دار الفكر، عمان، ط ١، ١٩٨٧.

- عمر بن قميئة، ديوان عمرو بن قميئة، عني بتحقيقه وشرحه : خليل إبراهيم العطية، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٩٧.
- فراس السواح، جلجامش - ملحمة الرافدين الخالدة، دار علاء الدين، دمشق، ط ١، ١٩٩٦.
- ✓ - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة - نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي - البنية والرؤيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٧.
- ✓ - ليبيد بن ربيعة، ديوان ليبيد، تحقيق : إحساس عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦.
- ✓ - محمد الخلايله، بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٤.
- محمد عبدالمطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
- ✓ - المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط ١٠، ١٩٩٢.
- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٢، ١٩٨١.
- موسى رابعة، تشكيل الخطاب الشعري - دراسات في الشعر الجاهلي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد-الأردن، ط ١، ٢٠٠٠.
- النايفة الذبياني، ديوان النايفة، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧.
- نبيلة إبراهيم، المفارقة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل - سبتمبر، ١٩٨٧ م.
- يحيى الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، ١٩٨٢.
- يوسف عليّات، بلاغة الانتظار بين التلقي والتأويل، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد ١٢، الجزء ٤٦، ديسمبر ٢٠٠٢.
- يوسف عليّات، شعرية المفاتيح في القصيدة الجاهلية، مجلة جذور التراث، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد العاشر، سبتمبر ٢٠٠٢.
- ✓ - يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، د.ت.
- ثانياً : المراجع المترجمة :
- إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة : جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط ١، ١٩٩٣.
- أمبرتو أكو، تحليل اللغة الشعرية، ضمن كتاب : في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٧.

- إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة : محمد حسين غلوم ومحمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٢٤٤، إبريل - نيسان ١٩٩٩.
- بول دي مان، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة : سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٥.
- جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث-الحداثة والتجريب، ترجمة : ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩.
- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠.
- جون كوين، اللغة العليا - النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٥.
- ج.هيو، سلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
- خوسيه ماريا بوثيلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة : حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، الفجالة، مصر، ١٩٩١.
- د.سي ميويك، المفارقة، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة : عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، د.ت.
- رايموند ويليامز، طرائق الحداثة ضد المتواثمين الجدد، ترجمة : فاروق عبدالقادر، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٤٦، يونيو / حزيران، ١٩٩٩.
- رولان بارت، البنيوية والشهوية، ضمن كتاب عصر البنيوية لأديث كريزويل، ترجمة : جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٣.
- س.م. بورا، التجربة الخلاقة، ترجمة : سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
- وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة : يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

ثالثاً : المراجع الأجنبية :

- Antony Easthope, **Literary into Cultural Studies**, London and New York, 1991.
- Earle Birney, **Essays on Chaucerian Irony**, University of Toronto press, Toronto-Buffalo, London, 1985.
- Frederick Garber, **Self, Text, and Romantic Irony**, The example of Byron, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988.
- Gary J. Itand werk, **Irony and Ethics in Narrative from Sclegel to Lacan**, Yale University Press, New Haven and London, 1985.
- Gerard Steen, **Under-standing Metaphor in literautre**, An-Empircial Approach, Longman and New York, 1994.
- J.A. Cuddon, **The Penguin Dictionary of literary Terms and Literary Theory**, Third Edition, Penguing Books Ltd 1991.
- Jakobson, **Linguistics and Poetics in Modern Criticism and A-Reader Theory**, Edited by David Lodge, Longman-London and NewYork, 1988.
- Jaroslav Stetkevych, **The Zepthers of Najd-The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasib**, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1993.
- John Brannigan, **Power and its Representation : Anew Historicist Reading of Richard Jefferies "snowd up"**, Literary Theories, Edited yb : Ju Lian wolfreys and william Baker, Macmillan Press LTD, 1996.
- Kurt Muller Vollmer, **The Hermeneutics Reader (Text of The German Tradition from past to The present)**, Basil Blackwell, Ltd, 1986.
- Linda Hutcheon, **Irony Edge**, The Theory and Politics of Irony, Routledge, London and NewYork, 1995.
- Robert Con Davis and Roland Schleifer Criticism and Culture, **The Role of Critique in Modern Literary Theory**, Longman Group, 1991.
- Stephen Green-Blatt, **"Invisible Bullets : Renaissance Authority and its subversion in literary criticism**, literary and cultural studies, by Robert con Davis and Roland Schleifer, Longman, New York, 1988.
- Stephen Green Blatt, **resonance and wonder in literary Theory**, Edited by Peter Collier and Helga Geyer - Ryan, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1990.
- Sophocles, **Oedipus the King**, Translated and Introduced by Don Tylor, Methuen, Drama, London Ltd, 1986.
- The Oxford English Dictionary, Prepared by G.A. Simpson and E.S.C. Weiner, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 1989.

جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجاً

الدكتور عليّامات أراد أن يستفيد من طروحات « النقد الثقافي » ، الذي يعنى بالقواعد الأساسية لحراك أي مجتمع ، ولتأخذ التغييرات الفكرية والسياسية والثقافية ، التي تحول بعض الثوابت والموجودات الطبيعية والأشياء الثابتة ، فتزحزحها وتوجهها نحو الأفق الخاص بذلك المحرك وهذا المغير . وما دام الإبداع الشعري واحداً من هذه المحركات والمغيرات الفاعلة ، فإن ما يمتاز به خطاب هذا « النقد الثقافي » المنفتح على كل الأنشطة الإبداعية في المجتمع يسعفه تماماً للوصول إلى غاياته وإنجازها بطرق إيجابية ووسائل فريدة يتفوق فيها على كثير ، بل ربما على كل المحركات الأخرى السالبة في المجتمع ذاته ، ويمتاز بها عن نوازع التحريك لأي مجتمع آخر .

لعل هذا أعطى الدكتور عليّامات فرصة ثمينة لاستيعاب المفهوم الأساسي للنقد الثقافي ، وإجرائه بامتياز على الشعر الجاهلي ، مركزاً فيه على صراع الأضداد في المفارقة العجيبة التي جمعت بين الصدام والتآلف فيما بين هذه الأضداد داخل النص الشعري . ومن أسبابه نجاحه في هذا أنه تخلص من عقدة « القبحيات » ، التي عدها بعض من طبق مفهوم « النقد الثقافي » على شعرنا العربي القديم ميزة هذا الشعر ، فحمله - لذلك - كل إخفاقات التاريخ العربي .

الدكتور عبد القادر الرباعي

ISBN 9953-36-596-2

